ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK · 53
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

Frank Göbler

Das Werk Aleksej Konstantinovič Tolstojs

1992

München · Verlag Otto Sagner in Kommission

Aleksej Konstantinovič Tolstoj (1817-1875) gehört zu den russischen Dichtern des 19. Jahrhunderts, die im Schatten der großen Realisten standen. Seine Bedeutung als Lyriker, Balladendichter, Satiriker und Humorist sowie als Autor des historischen Romans über die Herrschaft Ivans IV. und der Dramentrilogie über Boris Godunov schlägt sich zwar im dauerhaften Erfolg bei Lesern und Theaterpublikum nieder, die wissenschaftliche Forschung zu seinem Werk und die Beachtung außerhalb der Grenzen Rußlands lassen jedoch manche Wünsche offen. Die vorliegende Monographie ist die erste Gesamtdarstellung seines Werkes in deutscher Sprache. Sie bezieht daher auch Biographie und zeitgenössische Rezeption Tolstojs in die Untersuchung ein. Die Arbeit wurde im Sommersemester 1991 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Habilitationsschrift angenommen.

Der Deutschen Forschungsgemeinschaft danke ich für die Unterstützung eines einmonatigen Forschungsaufenthaltes in Moskau und Leningrad im Sommer 1991. Herrn Prof. Dr. Wolfgang Kasack, habe ich für langjährige wissenschaftliche Förderung und Betreuung zu danken. Schließlich danke ich allen, die zum Fortgang der Arbeit persönlich beigetragen haben, vor allem meiner Frau, ohne deren Verständnis und tatkräftige Hilfe dieses Buch wohl kaum zu diesem Zeitpunkt hätte vorgelegt werden können. F. G.

Die Deutsche Bibliothek – Cip-Einheitsaufnahme

Göbler, Frank:
Das Werk Aleksej Konstantinovič Tolstojs / Frank Göbler. –
München : Sagner, 1992
(Arbeiten und Texte zur Slavistik ; 53)
Zugl.: Köln, Univ., Habil.-Schr., 1991
ISBN 3-87690-511-7
NE: GT

ISSN 0173-2307
ISBN 3-87690-511-7
Gesamtherstellung: Kleikamp Druck GmbH, Köln

INHALT

I. EINLEITUNG

Aleksej Konstantinovič Tolstoj (1817-1875) hat in der russischen Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts als Autor des historischen Romans *Knjaz' Serebrjanyj* (*Fürst Serebrjanyj*) und der Dramentrilogie *Smert' Ioanna Groznogo* (*Der Tod Ivans des Schrecklichen*), *Car' Fedor Ioannovič* (*Zar Fëdor Ioannovič*), *Car' Boris* (*Zar Boris*), als philosophischer Lyriker und Versepiker sowie Satiriker und Co-Autor des fiktiven Koz'ma Prutkov seinen festen Platz.

Sein reifes Schaffen fällt in eine Zeit, in der die russische Literatur durch den großen realistischen Roman beherrscht wird, die Literaturkritik geprägt ist von sozialen und politischen Fragestellungen und der Zustand der russischen Gesellschaft und ihre Zukunftsperspektiven sich ins Zentrum auch der literarischen Diskussion drängen.

A. K. Tolstoj, der sich selbst einen Vertreter des „l'art pour l'art" nennt, dessen frühe Prosa bis hin zum *Knjaz' Serebrjanyj* romantischen Traditionen verpflichtet ist, dem in der Lyrik das soziale Pathos eines Nekrasov fremd ist und der mit seinem historischen Dramenzyklus der sechziger Jahre vielleicht als letzter Vertreter der hohen Tragödie in Rußland gelten kann, steht am Rande des Hauptstroms der russischen Literatur nach der Jahrhundertmitte. Gleichwohl erfreuen sich seine Lyrik und der Roman *Knjaz' Serebrjanyj* bis heute großer Beliebtheit, viele Gedichte sind Allgemeingut geworden, eine beträchtliche Zahl ist vertont worden (u. a. durch Rimskij-Korsakov und Čajkovskij), und die Trilogie gilt heute als der Höhepunkt der russischen historischen Dramatik nach Puškin; vor allem ihre beiden ersten Teile sind fester Bestandteil des russischen Theaterrepertoires.

Kritik und Literaturwissenschaft in Rußland haben Tolstoj jedoch aufgrund seiner Sonderstellung nur vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit geschenkt, und die sowjetische Kritik hat ihn seiner aristokratisch-konservativen Ideale wegen zunächst weitgehend

ignoriert. Außerhalb Rußlands hat vor allem die Tatsache, daß seine repräsentativsten Werke Versdichtungen sind, eine breitere Aufnahme und Wirkung verhindert, und entsprechend gering ist der Umfang westlicher Forschungen zu A. K. Tolstoj. So sind zahlreiche Fragen an sein Schaffen noch unbeantwortet, wobei manche Texte – etwa seine Version des *Don Juan*, die Trilogie, die Gedichte und die späten Verserzählungen – ohnehin zu immer neuen Fragestellungen und Interpretationen herausfordern.

1. Forschungslage, Ansatz und Vorgehensweise

Ein Forschungsüberblick wirft zunächst das Problem der Trennung von Literaturkritik und wissenschaftlicher Betrachtungsweise im engeren Sinne auf. Eine scharfe Abgrenzung ist bei der Sekundärliteratur zu A. K. Tolstoj häufig nicht möglich, viele Texte haben von beidem etwas; solche, deren Anliegen in erster Linie die Kritik ist, liefern oft fruchtbare Gedanken auch für wissenschaftliche Betrachtungen, während bei manchen Analysen mit wissenschaftlichem Anspruch das Werten überwiegt, auf Belege und exakt definierte Beurteilungs- und Analysekriterien aber verzichtet wird. Freilich befaßt sich die akademische Literaturwissenschaft zu Lebzeiten Tolstojs noch kaum mit der Analyse zeitgenössischer Werke, so daß das Problem der Differenzierung erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts akut wird. Der folgende Überblick klammert daher die zeitgenössische Rezeption zunächst aus – sie wird im Abriß der Biographie ihren Platz finden – und konzentriert sich auf Forschungen und Editionsleistungen, die, von wenigen Ausnahmen abgesehen, aus diesem Jahrhundert stammen. Die Publikationen zu den Inszenierungen der Theaterstücke sowie die zu Koz'ma Prutkov bilden zwei gesonderte Bereiche von jeweils beträchtlichem Umfang. Die betreffende Literatur wird hier nicht vorgestellt, vielmehr soll das für die Rezeption und die gewählten Fragestellungen Wesentliche in den Analysekapiteln genannt werden.

a) Werkausgaben

Schon bald nach Tolstojs Tod brachte der Verleger M. Stasjulevič, in dessen Zeitschrift »Vestnik Evropy« Tolstoj häufig publiziert hatte, eine erste Ausgabe seiner Werke heraus.[1] Diese Ausgabe wurde in der Folge noch bis über die Jahrhundertwende hinaus fast jedes Jahr zumindest in Teilen nachgedruckt. Auf Ergänzungen oder Korrekturen wurde bei diesen Nachdrucken verzichtet, auch sind hier noch keine Briefe enthalten, so daß die nachfolgende, von P. B. Bykov besorgte Ausgabe, die 1907-1908 im Verlag A. Marks erschien, einen wesentlichen Schritt vorwärts bedeutete.[2]

Hier finden sich ausgewählte Briefe (die übrigens nicht alle in die spätere sowjetische Werkausgabe übernommen wurden, obwohl sie für das Verständnis von Tolstojs Weltanschauung zum Teil aufschlußreich sind), außerdem eine Bibliographie der Primärtextausgaben von den ersten Zeitschriftenveröffentlichungen bis hin zu den Werk- und Einzelausgaben und deren zahlreichen Nachdrucken.[3] Eine ähnlich umfassende Aufstellung zum Primärwerk ist bis heute nicht mehr vorgelegt worden. Jedoch ist diese bibliographische Arbeit in die Kommentare späterer Ausgaben eingegangen. Von den Werken, die zusätzlich zu den früheren Ausgaben Aufnahme fanden, sind vor allem die Satiren *Son Popova* (*Der Traum Popovs*) und *Istorija gosudarstva Rossijskogo ot Gostomysla do Timaševa* (*Geschichte des russischen Staates von Gostomysl' bis Timašev*) zu nennen. Insgesamt handelt es sich um eine solide wissenschaftliche Ausgabe mit Kommentar und Textvarianten sowie einem Gedichtregister.[4] Auch heute noch muß sie bei Forschungen über Tolstoj hinzugezogen werden.

---

[1] A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie sočinenij, Hg. D. N. Certelev, 4 Bde., S.-Peterburg 1882/1883.

[2] A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie sočinenij, Hg. P. B. Bykov. S portretom grafa Alekseja Tolstogo i kritiko-biografičeskom očerkom S. A. Vengerova, 4 Bde., S.-Peterburg 1907/1908 (Priloženie k žurnalu »Niva« na 1907 g.).

[3] Ebd., Bd. 4, S. 302-315.

[4] Vgl. G. I. Stafeevs Erläuterungen zu den wichtigsten Veröffentlichungen von und über Tolstoj; in: ders., A. K. Tolstoj. Bibliografičeskij ukazatel', Brjansk 1969, hier: S. 44f.

Die wissenschaftlichen Ausgaben, die in sowjetischer Zeit vorgelegt wurden, sind vor allem durch die Person I. Jampol'skijs geprägt, der über mehr als 50 Jahre hinweg mit Tolstoj-Publikationen hervorgetreten ist und bis 1984 für fast alle wissenschaftlichen Editionen die Verantwortung trägt. Eine Gesamtausgabe konnte er allerdings erst 1963/64 vorlegen,[5] und dies ist auch die maßgebliche Ausgabe geblieben, da die Nachdrucke davon (1969 und 1980) in einigen Teilen gekürzt wurden und eine Neuausgabe des Gesamtwerks bislang nicht erfolgt ist.

Fast dreißig Jahre zuvor hatte Jampol'skij zunächst in der kleinen, dann in der großen Reihe der »Biblioteka poėta« Tolstojs Versdichtungen (ohne die Dramen) sowie wenig später die Trilogie herausgegeben.[6] Die Vorworte zu diesen Ausgaben sind zugleich die einzigen umfangreicheren Einführungen in Leben und Werk Tolstojs im Zeitraum der ersten fünf Jahrzehnte nach der Revolution von 1917. Neben den zahlreichen Einzelausgaben,[7] die ohne größere Unterbrechungen während der ganzen Zeit erscheinen konnten, ist noch die Neuausgabe der Versdichtungen einschließlich der Versdramen in der großen Reihe der »Biblioteka poėta« von Bedeutung,[8] die mit einem neuen Anmerkungsapparat versehen worden ist.[9] Was unver-

[5] A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij, Hg. I. Jampol'skij, 4 Bde., Moskva 1963-1964.

[6] A. K. Tolstoj, Stichotvorenija, Hg. I. Jampol'skij, Leningrad 1936 (Biblioteka poėta. Malaja serija); vgl. hierzu die Sammelrezension zur »Malaja serija« von V. Ždanov (in: Literaturnoe obozrenie 1938.3, S. 39-49); A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie stichotvorenij, Hg. I. Jampol'skij, Leningrad 1937 (Biblioteka poėta. Bol'šaja serija); vgl. hierzu die Rezensionen von A. Gruškin (Poėzija Alekseja Tolstogo, in: Zvezda 1938.10, S. 251-255) und I. Sergievskij (Poėzija Alekseja Tolstogo, in: Literaturnoe obozrenie 1939.12, S. 50-52); A. K. Tolstoj, Dramatičeskaja trilogija, Hg. I. Jampol'skij, Leningrad 1939 (Biblioteka poėta. Bol'šaja serija), hierzu ebenfalls Sergievskij (aaO.).

[7] Im Falle von *Knjaz' Serebrjanyj* stellt die Menge der Einzelausgaben ein eindrucksvolles Zeugnis des Lesererfolges dar. Die Moskauer Leninbibliothek verzeichnet allein für den Zeitraum 1980-1989 24 Ausgaben des Romans mit einer Gesamtauflage von rund 8,5 Millionen Exemplaren.

[8] Polnoe sobranie stichotvorenij v dvuch tomach, Hg. E. I. Prochorov, Vorw. L. I. Emel'janov, Leningrad 1984 (Biblioteka poėta. Bol'šaja serija).

[9] Alle genannten Ausgaben sind in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt, Zitate erfolgen einheitlich nach der Ausgabe von 1963/64, nach

öffentlichte Materialien in Archiven betrifft, so ist deren Menge und Bedeutsamkeit relativ gering einzustufen.[10]

b) Sekundärliteratur

Die frühen umfangreicheren Arbeiten zu A. K. Tolstoj sind vorwiegend auf Biographisches sowie auf Fragen der allgemeinen literarischen und politisch-weltanschaulichen Einordnung ausgerichtet. Dies gilt insbesondere für die vor A. Lirondelles Monographie von 1912 erschienenen Buchpublikationen, wobei nur eine Ausnahme mit etwas speziellerer Problemstellung zu nennen ist, die gewisses Interesse verdient.

Schon im Jahre 1890 veröffentlichte N. M. Sokolov eine erste Monographie, die sich – zumindest dem Titel nach – mit Epos und Lyrik A. K. Tolstojs beschäftigte.[11] Zu diesem Thema gelangt das Buch allerdings erst in seinem zweiten Drittel, davor wird Tolstoj kaum einmal erwähnt. Sokolovs Versuch nachzuweisen, daß Tolstoj ein Vertreter der „plastischen Kunst" sei,[12] verbindet sich mit einer Fülle von widersprüchlichen, in der Mehrzahl aber negativen Werturteilen, die in polemischem Stil vorgebracht und in den seltensten Fällen durch sachliche Beweisführungen untermauert werden. Häufig bleibt sogar unklar, gegen wen oder was sich die Polemik des Verfassers überhaupt richtet. Dessen ungeachtet finden sich in dem Buch doch viele originelle und anregende Beobachtungen und Abstraktionen sowie sachliche Informationen etwa zur Rezeption einzelner Texte. Diese Elemente machen den Wert des Buches für

---

anderen Quellen nur dann, wenn sie dort nicht enthalten sind.

[10] Der Verfasser hatte 1991 Gelegenheit, die Handschriftenabteilungen der folgenden Einrichtungen zu besuchen und sich mit den A. K. Tolstoj betreffenden Materialien bekanntzumachen: Central'nyj gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva SSSR (CGALI), Moskau, Leninbibliothek (rukopisnyj otdel), Moskau, Institut russkoj literatury (Puškinskij dom), Leningrad, Gosudarstvennaja publičnaja biblioteka im. Saltykova-Ščedrina (rukopisnyj otdel), Leningrad.

[11] N. M. Sokolov, Illjuzii poėtičeskogo tvorčestva. Ėpos i lirika gr. A. K. Tolstogo. Kritičeskoe issledovanie, S.-Peterburg 1890 (ND: Ann Arbor 1963).

[12] Dieses eigentliche Ziel des Buches wird erst auf S. 89 formuliert.

heutige Untersuchungen aus. Mit gewisser Ausführlichkeit behandelt Sokolov die Verserzählungen *Grešnica* (*Die Sünderin*), *Drakon* (*Der Drache*), *Ioann Damaskin* (*Johannes Damascenus*) und *Alchimik* (*Der Alchimist*), das „dramatische Gedicht" *Don Žuan* (*Don Juan*) sowie die Balladen *Sadko* (*Sadko*), *Rugevit* (*Rugevit*), *Vasilij Šibanov* (*Vasilij Šibanov*) und *Pesnja o pochode Vladimira na Korsun'* (*Gesang vom Heereszug Vladimirs nach Cherson*). Das Fehlen einer erkennbaren Systematik (selbst ein Inhaltsverzeichnis ist nicht vorhanden) und der scharfe Ton in den Werturteilen mögen dazu beigetragen haben, daß diese Arbeit trotz eines amerikanischen Nachdrucks später kaum beachtet worden ist.

Die erste Biographie A. K. Tolstojs in Buchform – sie erschien noch vor der Jahrhundertwende – stammt nicht von einem Russen, sondern von dem Dänen T. Lange.[13] Daß dieser Beitrag zur Tolstoj-Forschung aus Dänemark kommt, ist kein Zufall, sondern Ausdruck eines wechselseitigen Interesses, denn viele Werke A. K. Tolstojs sind durch Motive und Gestalten aus der dänischen Geschichte angeregt.

In Rußland wurden die ersten Gesamtwürdigungen größeren Umfangs erst nach der Jahrhundertwende vorgelegt. N. Denisjuk veröffentliche 1907 eine Monographie[14] und gab im selben Jahr eine zweibändige Anthologie mit Beiträgen aus der Literaturkritik zu Tolstoj heraus, darunter übrigens einige Kapitel aus dem Buch von Sokolov.[15] Denisjuks nur knapp über hundert Seiten starke Darstellung erhebt keinen Anspruch auf philologische Genauigkeit, Meinungen werden ohne Quellenangabe paraphrasiert oder nur ungefähr zitiert, die Kommentare zum Werk sind recht unergiebig, die Angaben zur Biographie leiden unter dem schon erwähnten Fehlen von Quellennachweisen und lassen nicht selten den Blick fürs Wesentliche vermissen.[16] Bedeutsameres hat Denisjuk sicherlich mit seiner

---

[13] T. Lange, Grev Alexiej Tolstoj, København 1894.

[14] N. Denisjuk, Gr. Aleksej Konstantinovič Tolstoj. Ego vremja, žizn' i sočinenija, Moskva 1907.

[15] Kritičeskaja literatura o proizvedenijach gr. A. K. Tolstogo. S portretom i biografičeskim očerkom. Hg. N. Denisjuk, 2 Bde., Moskva 1907.

[16] So verwendet Denisjuk einigen Raum auf die Anwendung und Illustrierung einer eher kuriosen Temperamentenlehre, die er nicht ohne Grund

Anthologie geleistet, in die er auch einige für die Rezeption wichtige und sonst schwer zugängliche ältere Texte aufgenommen hat und die er – durchaus benutzerfreundlich – thematisch (nach den jeweils behandelten Texten) aufgeschlüsselt hat.

Ebenfalls 1912 erschien bereits in dritter Auflage eine von V. I. Pokrovskij zusammengestellte Sammlung von Beiträgen aus der Literaturkritik, die sich zum Teil mit den bei Denisjuk vorhandenen überschneiden.[17] Einen ähnlichen, jedoch weniger umfangreichen Band gab N. G. Priluko-Priluckij heraus, wobei er neben mehreren Originalbeiträgen (allein fünf von E. Voskresenskij zu Tolstojs historischen Werken) auch die schon länger bekannten Artikel von V. Belinskij, V. Solov'ev oder Ju. Ajchenval'd aufnahm.[18]

Die kleinen Monographien P. B. Evstaf'evs[19] und B. Nazarevskijs[20] haben etwa den gleichen Umfang wie die von Denisjuk und verbinden ebenfalls Biographisches mit Werkinterpretationen. Bei Evstaf'ev bleibt die Biographie eher im Hintergrund, dafür werden einzelne Werke mit Inhaltsangaben, Charakteristiken der Hauptfiguren (bei den epischen und dramatischen Werken) und umfangreichen Zitaten vorgestellt. Dagegen richtet sich das Interesse Nazarevskijs primär auf Tolstojs Leben, so daß die Werke in starkem Maße als autobiographische Zeugnisse interpretiert werden.

Weniger biographisch als literarhistorisch und werkorientiert ist N. Kotljarevskijs aus vier weitgehend unabhängigen Kapiteln bestehende, zwischen 1901 und 1906 entstandene Darstellung, die den letzten Teil einer größeren Publikation über insgesamt sechs Auto-

mit einigen Vorbehalten einführt (S. 69f) und die zu keinerlei brauchbaren Ergebnissen führt.

[17] Aleksej Konstantinovič Tolstoj. Ego žizn' i sočinenija. Sbornik istoriko-literaturnych statej, Hg. V. I. Pokrovskij, Moskva 1904, 2. erw. Aufl. 1908, 3. nochmals erw. Aufl. 1912. Die Beiträge sind zum Teil erheblich gekürzt und mit neuen Titeln versehen. Die Quellen werden nur in Ausnahmefällen angegeben. Für die wissenschaftliche Arbeit sind daher, soweit möglich, andere Ausgaben der betreffenden Texte vorzuziehen.

[18] Al. Tolstoj. Žizn' i tvorčestvo, Hg. N. G. Priluko-Priluckij, S.-Peterburg-Waršava o. J. (ca. 1912) (Korifei russkogo slova, vypusk XIV).

[19] P. B. Evstaf'ev, Graf Aleksej Tolstoj, S.-Peterburg ^{2}1907 (das Erscheinungsjahr der ersten Auflage konnte nicht ermittelt werden).

[20] B. Nazarevskij, Graf Aleksej Konstantinovič Tolstoj. Ego žizn' i proizvedenija, Moskva 1911.

ren bildet, nämlich (neben Tolstoj) über E. Baratynskij, D. Venevitinov, V. Odoevskij, V. Belinskij und I. Turgenev.[21] Das erste Kapitel dieses Teils, „Graf A. K. Tolstoj und seine Zeit", geht auf Tolstojs Kunstverständnis sowie einige philosophische Aspekte seines Werks ein, wobei auch dichterische Besonderheiten herausgearbeitet werden. Das zweite Kapitel, „Historische Motive in den Gedichten des Grafen A. K. Tolstoj", konzentriert sich auf die Frage der Darstellung des Volkes. Im anschließenden Kapitel zur Trilogie steht eigentlich der literaturgeschichtliche Kontext, d. h. die Frage nach möglichen Einflüssen in der Konzeption der historischen Dramatik, im Vordergrund. Das letzte Kapitel ist Tolstoj als Satiriker und insbesondere der Phantasiegestalt Koz'ma Prutkovs gewidmet; es ist stärker essayistisch gehalten als die vorangehenden Kapitel.[22]

Die Darstellung A. A. Kondrat'evs von 1912 tritt mit dem bescheidenen Anspruch auf, einem künftigen Biographen Tolstojs die Arbeit zu erleichtern, indem sie ihm einiges Faktenmaterial an die Hand gibt, das in chronologischer Folge zusammengestellt ist.[23] Außer diesen Daten ist noch eine Auswahl von zwölf Gedichten abgedruckt, die aus einem handschriftlichen, für A. O. Smirnova zusammengestellten Heft stammen und jeweils frühe Fassungen der Texte wiedergeben. Das beigefügte Literaturverzeichnis zur Biographie Tolstojs enthält hauptsächlich Verweise auf Briefveröffentlichungen bzw. Erinnerung von Personen, die mit dem Dichter in Kontakt standen.

Noch im selben Jahr veröffentlichte André Lirondelle unter dem Titel „Le poète Alexis Tolstoï. L'homme et l'œvre" die bis heute umfassendste Darstellung von Leben und Werk Tolstojs.[24] Philologisch ist sie auf der Höhe der Zeit, der biographische Teil stützt sich

[21] N. Kotljarevskij, Starinnye portrety, S.-Peterburg 1907 (zu Tolstoj: S. 275-416.)

[22] Koz'ma Prutkov wird in der Weise vorgestellt, daß der Autor ihn zunächst als reale Person nimmt und erst am Schluß als eine Fiktion entlarvt, um so seine Wirkung und seine individuellen Konturen deutlicher werden zu lassen.

[23] A. A. Kondrat'ev, Graf A. K. Tolstoj. Materialy dlja istorii žizni i tvorčestva, S.-Peterburg 1912.

[24] A. Lirondelle, Le poète Alexis Tolstoï. L'homme et l'œvre, Paris 1912, 677 S.

auf sorgfältiges Quellenstudium, der Werkteil auf gründliche Kenntnis der Texte und des literarischen Umfelds. Dieser zweite Teil untersucht zunächst den Roman *Knjaz' Serebrjanyj* und die Dramatik, die weiteren Kapitel sind gattungsübergreifend, sie lauten „L'inspiration historique et populaire", „L'idéalisme philosophique et artistique", „L'observation de la nature", „L'humour et l'esprit", „La forme". Das letzte Kapitel gibt einen Überblick über die Rezeption der Werke einschließlich der Inszenierungen und Vertonungen. Der Anhang enthält den Erstdruck der frühen Erzählung *Le rendez-vous dans trois cents ans* im französischen Original sowie Briefe, frühe Gedichte und Textvarianten (in der jeweiligen Originalsprache, d. h. Russisch, Französisch oder Deutsch), die bis dahin nicht bekannt waren. Die Bibliographie der Sekundärliteratur ist, obgleich teilweise nur fragmentarische Angaben gemacht werden, durch neuere Publikationen nicht völlig überflüssig geworden, die Liste der Übersetzungen in mehrere europäische Sprachen dokumentiert das Interesse für Tolstoj im Ausland.

Methodisch mag sicher einiges überholt erscheinen, etwa die recht isoliert dastehenden Formanalysen, teilweise das Suchen nach Einflüssen und Vorbildern, auch liegen inzwischen mehrere neuere Biographien vor (die übrigens keineswegs alle von höherem Niveau und auf aktuellerem Wissensstand sind). Gleichwohl bleibt Lirondelles Studie, zumal im Westen, eines der Standardwerke über A. K. Tolstoj.[25]

Das Jahr 1917 bedeutet – wie für die Literatur in Rußland überhaupt – auch in der Forschung zu A. K. Tolstoj einen Einschnitt. Grund dafür sind seine eher konservative Position im politisch-ideologischen Spektrum sowie seine engen persönlichen Beziehungen zum Zaren Alexander II. und seiner Familie. Zwar werden Einzelausgaben und Auswahlbände seiner Werke verlegt, an Sekundärliteratur hingegen erscheint zunächst fast überhaupt nichts, und wenn, dann betrifft sie zumeist Biographisches oder Aufführungen

[25] Daß Lirondelle auch in Rußland beachtet wurde, bezeugen die Rezensionen von A. Kondrat'ev (Francuzskaja kniga o russkom poète, in: Russkaja mysl' 1913.3 (V Rossii i za granicej), S. 16-20) und F. Batjuškov (Francuzskaja dissertacija ob A. Tolstom, in: Žurnal Ministerstva narodnogo prosveščenija 1913.9, otd. II, S. 169-177).

der beiden ersten Teile der Trilogie. Die herausragende wissenschaftliche Leistung bis zu den sechziger Jahren bleiben die Editionen Jampol'skijs von 1936/37. Erst nach dessen Werkausgabe von 1963/64 beginnt wieder eine verstärkte Beschäftigung, zunächst Stafeevs Biographie und Bibliographie[26] und seit den siebziger Jahren mehrere Dissertationen, deren Ergebnisse in zahlreichen Aufsätzen vorgestellt und teilweise weiterentwickelt wurden.

Bis in die siebziger Jahre hinein ist in vielen Beiträgen die Tendenz festzustellen, daß man bestimmte Auffassungen und Vorstellungen Tolstojs, die der offiziellen sowjetischen Ideologie widersprechen, jedoch auch nicht übergangen werden können, auf die eine oder andere Weise zu entschuldigen versucht, sei es, daß man einräumt, der Dichter habe bestimmte historische, soziale oder politische Zusammenhänge nicht richtig verstanden, sei es, daß man in seine Werke Intentionen hineininterpretiert, die seine sonst geäußerten Meinungen etwas abmildern sollen.[27]

Hierunter leiden auch einige Passagen in der Biographie von Stafeev, die in dieser Hinsicht ein wenig übers Ziel hinausschießen.[28] Sie tragen dazu bei, daß die ohnehin nicht sehr erhellenden Kommentare zu den Werken (meist handelt es sich nur um Inhaltsparaphrasen) ein schiefes Bild hinterlassen. Auch die sowjetischen Besprechungen des Buches weisen auf Mängel in den das Werk

---

[26] G. Stafeev, A. K. Tolstoj. Očerk žizni i tvorčestva, Tula 1967; ders., „Serdce polno vdochnovenija". Žizn' i tvorčestvo A. K. Tolstogo, Tula 1973 (leicht veränderte Fassung der Biographie von 1967); ders., A. K. Tolstoj. Bibliografičeskij ukazatel', Brjansk 1969. Ferner veröffentlichte Stafeev das populär gehaltene Bändchen »Krasnyj Rog i A. K. Tolstoj« (Brjansk 1968) sowie einige Artikel (vgl. Literaturverzeichnis).

[27] Solche zensurbedingten Rechtfertigungszwänge gelten in der sowjetischen Literaturgeschichtsschreibung und Kritik allgemein, nur der Umgang damit ist individuell verschieden, und die verwendeten Formen sind mannigfaltig. Allenthalben aber findet sich ein völlig konturlos gewordener oder zum bloßen Werturteil umgedeuteter Realismusbegriff, der zur Verteidigung von Autoren unterschiedlichster Richtungen gebraucht wird.

[28] Stafeev führt z. B. für das Phantastische in der frühen Vampir-Erzählung *Upyr'* (*Der Vampir*) die folgende „realistische" Erklärung an. Intention des Autors sei „die Darstellung des Alptraums des Lebens der Adelsgesellschaft, die Entlarvung der blutsaugerischen Absichten ihrer Vertreter" (Stafeev, A. K. Tolstoj. Očerk žizni i tvorčestva, 1967, S. 32).

betreffenden Teilen hin.[29] Die Lebensbeschreibung stützt sich im wesentlichen auf Kondrat'ev und Jampol'skij und vermittelt dem russischen Leser erstmals ein einigermaßen umfassendes Bild von dem Dichter, für den offensichtlich ein Nachholbedarf bestand. In diesem Sinne sind Stafeevs Bücher in der Sowjetunion gewürdigt worden, und hierin liegt auch hauptsächlich ihre Bedeutung.

Stafeevs bereits erwähnte Bibliographie zu A. K. Tolstoj verzeichnet (mit Ausnahme Lirondelles) nur Ausgaben und Arbeiten in russischer Sprache. Die ausgewählte Sekundärliteratur ist thematisch geordnet, die Mehrzahl der Einträge ist mit einem Kurzkommentar zum Inhalt versehen, was eine sehr nützliche Orientierungshilfe darstellt. Die Bibliographie berücksichtigt auch Koz'ma Prutkov (Ausgaben und Sekundärliteratur) sowie Tolstoj-Inszenierungen und Vertonungen von Gedichten.

Die 1982 von D. Žukov vorgelegte Biographie[30] ist eher populär als wissenschaftlich angelegt und verzichtet auf Quellennachweise und Textanalysen. Gleichwohl stützt sie sich auf umfangreiche Nachforschungen sowie die Veröffentlichungen Lirondelles und Kondrat'evs. Überliefertes verbindet sich mit fiktiven Dialogen, ausschmückenden Beschreibungen und Handlungselementen zu einer romanhaften Lektüre für breite Leserkreise. Darüber hinaus ist das Buch ein Beleg für die zunehmende offizielle Anerkennung Tolstojs.

Im engeren Sinne literaturwissenschaftliche Analysen zu seinem Werk sind in der Sowjetunion seit ca. 1970 in relativ großer Zahl erschienen. Einige davon gehen auf Dissertationen der betreffenden Autoren zurück, z. B. die Arbeiten von T. V. Ivanova zum Einfluß der Volksdichtung, V. S. Kljuevs zur Frage der historischen Stoffe oder S. F. Vasil'evs zu den Prosawerken.[31] Von D. I. Čerašnjaja erschienen allein 1978 fünf und in den folgenden Jahren noch weite-

[29] Vgl. Ju. Šal'nev, in: Literaturnoe obozrenie 1974.8, S. 81 und N. Fridman, Zapolnjaja „belye pjatna", in: Voprosy literatury 1975.10, S. 284-288 (beide Rezensionen betreffen die Ausgabe von 1973).

[30] D. Žukov, Aleksej Konstantinovič Tolstoj, Moskva 1982 (Žizn' zamečatel'nych ljudej).

[31] Die genauen bibliographischen Angaben zu diesen Texten sind dem Literaturverzeichnis zu entnehmen.

re Aufsätze zur Lyrik A. K. Tolstojs, die sich durch speziellere Problemstellungen und eine reflektierte Methodologie auszeichnen. Die Bandbreite der Ansätze und der behandelten Texte in den neueren sowjetischen Arbeiten ist groß, wenn auch nicht umfassend. Deutlich unterrepräsentiert sind die Verserzählungen, die bislang allenfalls in breiter angelegten Untersuchungen mit berücksichtigt wurden.

Vergleichsweise bescheiden ist der Beitrag, den die russische Emigration in diesem Jahrhundert in bezug auf Tolstoj geleistet hat. Beachtenswert sind vor allem die Darstellungen Boris Širjaevs sowie des Erzbischofs Ioann Šachovskoj, die die religiöse Seite der Dichtung Tolstojs beleuchten,[32] sowie ein Aufsatz von Ivan Bunin zum 50. Todestag Tolstojs.[33]

Was die westliche Forschung betrifft, so ist zunächst eine Diskrepanz festzustellen zwischen der hohen Beurteilung A. K. Tolstojs in Literaturgeschichten und Handbüchern und dem geringen Umfang der sonstigen Sekundärliteratur. In Deutschland etwa wurden zwar recht viele seiner Werke übersetzt, jedoch haben sie keine große Verbreitung gefunden; heute greifbar ist nur noch der Roman *Knjaz' Serebrjanyj*[34], die Erzählung *Upyr'* (*Der Vampir*) erschien nach einer selbständigen Ausgabe von 1922 noch einmal in den sechziger Jahren in einer Anthologie, die aber längst vergriffen ist.[35] Die Übersetzungen der Dramen (von den beiden ersten Teilen

[32] B. Širjaev, Religioznye motivy v russkoj poėzii, Bruxelles 1960, S. 17-21; Archimandrit Ioann (Šachovskoj), Proročeskij duch v russkoj poėzii, Berlin 1938.

[33] Der Text erschien zunächst in der Pariser Tageszeitung »Vozroždenie« (I. Bunin, Inonija i Kitež. K 50-letiju gr. A. K. Tolstogo, in: Vozroždenie Nr. 132, 12.10.1925) und wurde, da er in allen Bunin-Ausgaben fehlt, 1976 von S. Kryzyckij nachgedruckt (in: Zapiski russkoj akademičeskoj gruppy v S. Š. A. (Transactions of the Association of Russian-American Scholars in the USA), v. 10, New York 1976, S. 88-102).

[34] Die heute zugängliche Ausgabe (Alexej K. Tolstoi, Fürst Serebriany. Roman aus der Zeit Iwans IV. (Ü: Dora Berndl-Friedmann), Zürich: Manesse o. J. (Nachdruck der Ausgabe von 1944)) ist eine von mindestens vier Übersetzungen des Romans ins Deutsche. Leider ist sie sehr ungenau und an vielen Stellen gekürzt.

[35] Graf Alexej K. Tolstoj, Der Vampir. Eine phantastische Novelle (Ü: A. Luther), München 1922; ders., dass., in: Von denen Vapmpiren und Men-

der Trilogie liegen verschiedenen Übersetzungen vor)[36] sind – wie auch zwei Gedichtbände, eine kleine Sammlung von Satiren sowie die Erzählung *Sem'ja vurdalaka* (*Die Familie des Wurdalaken*) – später nicht nachgedruckt worden, die Verserzählung *Portret* (*Das Porträt*) in Arthur Luthers Übertragung erschien überhaupt nur in einer Auflage von 125 Exemplaren.[37] Luther ist zu seiner Zeit im deutschsprachigen Raum am intensivsten um A. K. Tolstoj bemüht, durch Übersetzungen, durch Artikel und Vorworte und nicht zuletzt durch seine Literaturgeschichte, wo Tolstoj in dem Kapitel „Die Dichter der reinen Kunst" ausführlich vorgestellt wird.[38]

Für die Zeit nach dem Kriege sind zwei Dissertationen von 1953 und 1972 zu verzeichnen.[39] Darüber hinaus ist, was die deutschsprachige Slavistik betrifft, ein Aufsatz zur Naturlyrik A. K. Tolstojs zu erwähnen.[40] Ansonsten wird Tolstoj nur in Literaturgeschichten und Darstellungen zu einzelnen Gattungen (Ballade, Drama, Roman etc.) behandelt.

Von Margaret Dalton erschien 1972 eine auf der Dissertation der Autorin basierende kompakte Einführung, die für eine Verlagsreihe mit Schriftstellerporträts geschrieben wurde und dem Leser in gut verständlicher Sprache die Grundzüge von Leben und Werk Tolstojs

---

schensaugern. Dichtungen und Dokumente, Hg. D. Sturm, K. Völker, München 1968, S. 194-279.

[36] In den Übersetzungen Karolina Pavlovas erschienen zuerst *Don Juan* (Dresden 1863), *Der Tod Iwans des Furchtbaren* (Dresden 1863), *Zar Fedor Iwanowitsch* (Dresden 1869) sowie eine Gedichtauswahl (Dresden 1868). Weitere Dramenübersetzungen von Rudolf Seuberlich und Friedrich Fiedler erschienen um die Jahrhundertwende (bis 1911).

[37] Graf Alexej Tolstoj, Das Bild, Leipzig 1919. Zu den übrigen Übersetzungen vgl. Literaturverzeichnis.

[38] A. Luther, Geschichte der russischen Literatur, Leipzig 1924, S.314-322.

[39] E. Kubaschek, A. K. Tolstojs Dramentrilogie und ihre Technik, Diss. Wien 1953 (unveröffentlicht). D. Strziga, Aleksej Konstantinovič Tolstoj (1817-1875). Geschichtliche Dichtungen und Geschichtsbild, Diss. Mainz 1972 (unveröffentlicht).

[40] K. Runge, Landschafts- und Naturbilder in den Gedichten A. K. Tolstojs, in: Zeitschrift für Slawistik Bd. 1,4 (1956), S. 115-138 (dies ist der einzige Beitrag der DDR-Slavistik zu A. K. Tolstoj; als solcher ist er natürlich nicht zur westlichen Forschung zu rechnen).

nahebringt.[41] Ein Werkregister und eine Auswahlbibliographie bieten Arbeitshilfen für die wissenschaftliche Benutzung.

Aus der amerikanischen Slavistik sind darüber hinaus fünf Dissertationen zu verzeichnen.[42] Zuerst legte 1963 J. A. Gatto eine Analyse der Dramen Tolstojs vor,[43] wobei er die bis dahin weitgehend vernachlässigten Stücke *Don Žuan* und das unvollendete *Posadnik* (*Der Posadnik*) in die Betrachtung einbezog. Besonderes Interesse richtet der Verfasser auf kompositionelle Fragen sowie die weltanschaulichen und politischen Implikationen der Texte. Mit Tolstoj als Satiriker befaßt sich die Arbeit von Th. E. Berry.[44] Seine Darstellung gliedert sich nach den Untergattungen „Historical Ballads", „Humerous Poetry", „Political Poetry" sowie bei den Koz'ma-Prutkov-Werken in „Aphorisms", „Parodies" und „Dramatic Productions"; sie ist vorwiegend inhaltlich ausgerichtet. Die Arbeit enthält auch englische Interlinearübersetzungen einer großen Zahl von satirischen Texten. Von Joan E. Padro stammt eine Arbeit zur Dramentrilogie,[45] die sich vor dem Hintergrund der Weltanschauung und Kunstauffassung Tolstojs mit den historischen Quellen, literarischen Vorbildern, der Technik der Figurencharakterisierung und weiteren dramentechnischen Fragen beschäftigt. Die Dissertation von M. W. Ivancin[46] stellt die Hauptwerke Tolstojs unter konsequenter Berücksichtigung des romantischen Kontexts vor und macht die Spannungen deutlich, in die sein Werk in der vom Realismus beherrsch-

---

[41] M. Dalton, A. K. Tolstoy, New York 1972 (Twayne's World Authors Series 168).

[42] Alle diese Dissertationen sind auf Mikrofilm erfaßt und daher allgemein zugänglich.

[43] J. A. Gatto, the Dramas of A. K. Tolstoj, Diss. Indiana University 1963.

[44] Th. E. Berry, Satire in the Work of A. K. Tolstoj, Diss. University of Texas 1967. Auf dieser Arbeit basiert auch eine kleine Monographie (80 S.) über Leben und Werk Tolstojs (Berry, A. K. Tolstoy. Russian Humorist, Bethany 1971), die inhaltlich nicht über den damaligen Forschungsstand hinausgeht.

[45] J. E. Padro, A. K. Tolstoy's Trilogy of Historical Plays: *The Death of Ivan the Terrible*, *Tsar Fyodor*, *Tsar Boris*, Diss. Columbia University 1970.

[46] M. W. Ivancin, Aleksej Konstantinovič Tolstoj and Russian Romanticism, Diss. University if Illinois at Urbana-Champaign.

ten Epoche geriet. E. S. Lee stellt in seiner Dissertation[47] Kapitel über einzelne Lebensabschnitte des Dichters neben solche über die lyrischen Werke der betreffenden Zeiträume. Die Gedichte werden entsprechend primär im Hinblick auf ihren biographischen Gehalt betrachtet. Vereinzelt finden sich auch formale Betrachtungen, etwa zur klanglichen Struktur.

Diese Dissertationen haben weitgehend einführenden Charakter und berühren jeweils nur einzelne Fragen speziellerer Art (insbesondere bei den Arbeiten von Berry und Lee nehmen Inhaltsparaphrasen relativ großen Raum ein). Die Forschung insgesamt weist, wie die Übersicht zeigt, in bezug auf das Werk A. K. Tolstojs noch manche Lücken auf, zu deren Ausfüllung die vorliegende Arbeit einen Beitrag leisten möchte.

c) Anlage der Arbeit

Die Arbeit beschäftigt sich mit dem gesamten literarischen Schaffen Tolstojs,wobei die Werke Koz'ma Prutkovs nur in den Fällen Berücksichtigung finden, wo Tolstoj an der Entstehung erwiesenermaßen beteiligt war.[48] Das Hauptaugenmerk soll auf Fragen der Poetik liegen, d. h. im einzelnen: Fragen der Entstehungsweise der Dichtung, ihrer Wesens- und Funktionsbestimmung, der für den Autor typischen Gestaltungstechniken und Strukturen in ihrer Gesetzmäßigkeit sowie deren explizite und immanente Reflexion und Wirksamkeit im literarhistorischen Kontext.

Der geistesgeschichtliche und gesellschaftlich-politische Hintergrund wird bei den Analysen mit einbezogen, bleibt aber der Frage nach der Poetik untergeordnet. Im Methodischen wird auf die Vielfalt der zur Verfügung stehenden Beschreibungsmodelle zurückgegriffen, wobei ein gewisser Schwerpunkt auf der Herausarbeitung leserlenkender Strukturen liegen soll. Auch traditionelle Poetiken und ältere Dichtungstheorien bedürfen der Berücksichtigung, da

---

[47] E. S. Lee, A. K. Tolstoy. Life and Lyric Poetry, Diss. University of Pittsburgh 1985).

[48] Die weiteren Autoren waren Tolstojs Vettern Aleksej, Vladimir und Aleksandr Žemčužnikov.

Tolstojs Beschäftigung mit ihnen belegt ist und sie auch in seinen Werken ihren Niederschlag gefunden haben.

Die Anlage der Arbeit nimmt die Gattungen als Gliederungsprinzip. Darin spiegelt sich zugleich die Entwicklung von Tolstojs Schaffen, die sich als Entwicklung von der Prosa zur Versdichtung bzw. von Erzählung und Roman zur Dramatik (welche überwiegend die Versform bewahrt) beschreiben läßt. Die Entwicklung der Lyrik verläuft dazu parallel, dabei liegt ein Kulminationspunkt (Ende der fünfziger Jahre) vor der Wendung zur Dramatik. Eine Sonderstellung nehmen die fünf Verserzählungen (zwischen 1857 und 1875) ein, die mit ihren exotischen Schauplätzen bzw. im Falle von *Portret* durch das phantastische Element auf das Frühwerk zurückverweisen, zugleich aber die Weiterentwicklung erzählerischer Verfahren nach der mit dem Abschluß des Romans *Knjaz' Serebrjanyj* anzusetzenden Aufgabe der erzählenden Prosa dokumentieren.

Die von der sowjetischen Sekundärliteratur ausgiebig diskutierte Frage der Geschichtsauffassung Tolstojs ist in einer Untersuchung zur Poetik nicht an sich von Bedeutung.[49] Sie wird aber dort bedeutsam, wo – und dies gilt besonders für die Trilogie – künstlerische Aufbauprinzipien durch sie mit bestimmt werden.

Für die eigentlichen Analyseabschnitte der Arbeit gilt folgende Verfahrensweise. Die umfangreicheren Texte werden jeweils von verschiedenen Einzelaspekten her angegangen, die einen guten Zugang zum Werkganzen und zur Lösung der gewählten Problemstellung versprechen. Das Lyrik-Kapitel stellt neben werkübergreifende Betrachtungen auch detaillierte Gesamtanalysen einzelner Gedichte. Auf diese Weise soll sichergestellt werden, daß bei der Herausarbeitung durchgängiger Charakteristika nicht das Einzelwerk als ästhetische Einheit in den Hintergrund tritt.

Insgesamt soll die Arbeit die dichterische Vielfalt und Eigenart Tolstojs in den verschiedenen Gattungen aufweisen, das Verhältnis

[49] Kaum sinnvoller als die dort häufig geübte Praxis, Tolstoj wegen seiner im Sinne der herrschenden Ideologie falschen Geschichtsauffassung zu kritisieren, dürften Versuche sein, ihn gegen solche Kritik in Schutz zu nehmen. Mit einer Beschreibung und Einordnung seiner Vorstellungen von den Gesetzmäßigkeiten historischer Entwicklungen ist sicher mehr geleistet.

von Tradition und Innovation in seinem Werk herausarbeiten und seine Stellung in der russischen Literatur von seiner Poetik her begründen und erläutern.

Die Zitate aus dem Primärwerk werden in der Regel in eigener, möglichst wortgetreuer Übersetzung wiedergegeben, und zwar nicht etwa, weil gute Übersetzungen nicht vorhanden wären, sondern weil beim literarischen Übersetzen Ungenauigkeiten im Detail oft zugunsten einer richtigen Wiedergabe des Ganzen notwendig sind. Bei den Versdichtungen (die Blankversdramen ausgenommen) wird neben der Interlinearübersetzung auch das russische Original angeführt.

2. Chronologie von Leben und Schaffen

Eine reiche Quelle für die Beschreibung von A. K. Tolstojs Leben stellen dessen Briefe dar. Diese Quelle ist auch von allen Biographen ausgiebig genutzt worden.[50] Die in Jampol'skijs Werkausgabe veröffentlichten Briefe umfassen einen Zeitraum von fast vierzig Jahren, von 1836 bis zum letzten Lebensjahr. Ein interessantes frühes Dokument ist das Tagebuch, das der dreizehnjährige Tolstoj 1831 auf seiner Reise durch Italien anfertigte.[51] Ferner sind Erinnerungen und Briefe von Familienangehörigen und Bekannten sowie verschiedene Dokumente erschienen bzw. durch die Verarbeitung in den Biographien nutzbar gemacht. Für die ersten Lebensjahre sind die Zeugnisse freilich spärlicher.

[50] Die wichtigen Biographien sind im Forschungsüberblick bereits genannt worden. Neben Kondrat'ev, Lirondelle und Jampol'skij werden hier Stafeev, Dalton und Žukov sowie kleinere Darstellungen und Quellenmaterialien herangezogen. Da nicht alle Daten und Fakten mit einem Literaturverweis belegt werden können, geschieht dies nur in den die zeitgenössische Rezeption betreffenden Abschnitten sowie dort, wo besondere Gründe dafür vorliegen (wörtliche Zitate, strittige Thesen, besondere Details etc.).

[51] A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 7-35.

a) Herkunft, Kindheit und Jugend

Am 24. August 1817[52] wurde Aleksej Konstantinovič Tolstoj in St. Petersburg geboren. Seine erst seit kurzer Zeit verheirateten Eltern, Konstantin Petrovič Tolstoj und Anna Alekseevna Perovskaja, trennten sich kurze Zeit nach der Geburt, das Kind blieb bei der Mutter. Seinen Vater, der nach einer wenig glanzvollen Militärkarriere zu dieser Zeit als Beamter in St. Petersburg tätig war, lernte Tolstoj bewußt erst nach dem Tod seiner Mutter im Jahre 1857 kennen. Die Vaterstelle vertrat ihm sein Onkel Aleksej Alekseevič Perovskij.

Konstantin Petrovič Tolstoj (Jg. 1780), vor der Heirat mit Anna Alekseevna bereits verwitwet, wird allgemein als charakterschwacher und dem Trinken nicht abgeneigter Mensch beschrieben. Innerhalb des weit verzweigten Geschlechts der Tolstojs gehörte er einer Familie mit nur geringem Vermögen an. (Sein Bruder Fedor Petrovič, zu dem Anna Alekseevna in freundschaftlichem Kontakt stand, war ein bekannter Bildhauer und Graveur.) Den Grund für die baldige Trennung der jung Verheirateten nennt Lirondelle „l'incompatibilité d'humeur".[53]

Anna Alekseevna Perovskaja (Jg. 1799) war eine Tochter des überaus wohlhabenden Fürsten Aleksej Kirillovič Razumovskij, der schon unter Katharina II. als hoher Staatsbeamter gedient hatte und 1810 Minister für Volksbildung wurde. Seine insgesamt neun Kinder stammten aus einer illegitimen Verbindung mit Marija Michajlovna Sobolevskaja und erhielten nach ihrer Anerkennung den Familiennamen Perovskij nach dem Gut Perovo, das sich im Besitz der Razumovskijs befand. Aleksej Alekseevič Perovskij (1787-1836) hatte verschiedene Ämter im Bildungswesen inne und nahm – unter anderem als Mitglied des »Vol'noe obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti« (Freie Gesellschaft der Liebhaber der russischen Literatur) sowie als Prosaautor der romantischen Schule (als Schriftsteller trug er das Pseudonym Antonij Pogorel'skij) – aktiv am literarischen Leben der Puškinzeit teil.[54] Darüber hinaus war er ein

[52] Alle Daten verstehen sich – sofern nicht anders angegeben – nach dem in Rußland bis 1918 gültigen Julianischen Kalender.

[53] Vgl. Lirondelle, aaO., S. 6.

[54] Vgl. E. E. Solertinskij, Pogorel'skij, Antonij, in: Kratkaja literaturnaja

leidenschaftlicher Kunstliebhaber und Sammler, der von seinen Reisen zahlreiche wertvolle Gemälde und Skulpturen mitbrachte.

Die Umstände der Geburt Aleksej Tolstojs und die familiäre Situation, in der er aufwuchs, hatten Mutmaßungen und Gerüchte zur Folge. Sie besagten, nicht Konstantin Tolstoj, sondern Aleksej Perovskij sei der wirkliche Vater, und die Ehe sei eilends arrangiert worden, um die Blutschande zu vertuschen. Später wurden für wie gegen diese Behauptung verschiedenste Argumente vorgebracht, von A. K. Tolstojs Kinderlosigkeit bis hin zur Größe der Nasen der diversen Familienmitglieder. Mit letzter Sicherheit wird sich die Frage nicht mehr klären lassen, immerhin sprechen die Daten der Eheschließung (13.11.1816) und der Geburt (24.8.1817) gegen eine solche Interpretation.[55] Fest steht freilich auch, daß Perovskij sich mit großem Engagement der Erziehung Aleksejs annahm, der ihn in seiner Kindheit für seinen leiblichen Vater hielt. Zur Ausbildung von Tolstojs künstlerischem Empfinden und zur Entwicklung seiner literarischen Begabung dürfte er ganz wesentlich beigetragen haben. Seine ersten Lebensjahre verbrachte Aleksej überwiegend auf dem Gut Krasnyj Rog in der Ukraine. Seine Kindheit hat er später als glücklich bezeichnet, er verlebte sie in engem Kontakt mit der Natur, zugleich aber wurde er von Hauslehrern in verschiedenen Fremdsprachen unterwiesen und mit Literatur und Kunst in Berührung gebracht. Mit Krasnyj Rog und seiner Umgebung sind viele Gedichte Tolstojs verbunden, hier nahm er später meist seinen Wohnsitz, wenn er nicht auf Reisen war, und hier ist er auch gestorben.

Im Winter 1825/26 übersiedelten Anna Alekseevna und ihr Sohn

ėnciklopedija, Bd. 5, Moskva 1968, Sp. 825f. Zu den bekannteren Werken Perovskijs zählen das Zaubermärchen für Kinder *Černaja kurica, ili podzemnye žiteli* (*Das schwarze Huhn, oder die unterirdischen Bewohner*, 1829) und der Roman *Monastyrka* (*Das Stiftsfräulein*, 1830-1833).

[55] Lirondelle kommt zu dem Ergebnis, daß die Gerüchte falsch seien (aaO., S. 7f). In sowjetischen Darstellungen wird die Frage zumeist diskret übergangen oder nur gestreift. Eindeutig für die Perovskij-Version spricht sich ein Artikel eines russischen Emigranten aus (Ju. Klobukovskij, Troe Tolstych, in: Novyj žurnal 43. 1955, S. 81-95). Als Beweis führt der Autor allerdings Zeugnisse an, die ihm — wie er einräumen muß — nur vom Hörensagen bekannt sind.

nach St. Petersburg und anschließend nach Moskau, wo sie – mit zum Teil längeren Unterbrechungen – bis 1836 ihren dauernden Wohnsitz hatten. Schon 1826 wurde Aleksej durch Vermittlung seines Onkels Vasilij Perovskij, der über Žukovskij Kontakt zum Hof hatte, dem Thronfolger und späteren Zaren Alexander II. vorgestellt. Beide waren gleichen Alters und verstanden sich gut, so daß Aleksej ab Sommer 1829 zum offiziellen Kreis der Spielgefährten des Thronfolgers gehörte. Diese Kinderfreundschaft legte den Grundstein für die späteren guten persönlichen Beziehungen Tolstojs zur Zarenfamilie.

Seine erste Auslandsreise, zu der ihn Aleksej Perovskij mitnahm, führte den zehnjährigen Tolstoj im Sommer 1827 nach Deutschland. Nach Aufenthalten in Karlsbad und Dresden, wo Tolstoj in seinen späten Jahren regelmäßig einen Teil des Sommers zu verbringen pflegte, verweilten sie in Weimar. Hier durfte Aleksej mit dem künftigen Großherzog Carl Alexander spielen und wurde dem alten Goethe vorgestellt. Diese Begegnung schildert Tolstoj in seiner 1874 niedergeschriebenen autobiographischen Skizze.

> „Während unseres Aufenthalts in Weimar nahm mein Onkel mich mit zu Goethe, zu dem ich instinktiv tiefste Achtung verspürte, denn ich hörte, wie alle ringsum über ihn sprachen. Von diesem Besuch sind mir die majestätischen Gesichtszüge Goethes in Erinnerung, und ich weiß noch, daß ich auf seinem Schoß gesessen habe."[56]

Diese Reiseeindrücke markieren den Beginn einer besonderen Affinität zur deutschen Sprache und Literatur, von der nicht zuletzt die auf deutsch verfaßten Gedichte zeugen, die aber vor allem in Tolstojs Dramatik ihren Niederschlag gefunden hat.

Seine nächste, vielleicht noch bedeutsamere Reise brachte dem inzwischen Dreizehnjährigen eine erste, eindrucksvolle Begegnung mit Italien. Vom 23. März bis zum 31. Mai 1831 (neuen Stils) hat er seine Besichtigungen von Kulturstätten, von Galerien und Ateliers protokolliert, bei denen er seinen Onkel begleiten durfte. Die Aufzeichnungen zeugen von einer erstaunlichen Vertrautheit mit den Grundbegriffen der Kunstbetrachtung, auch von Mut zu selbständigem Urteil, der Fähigkeit, Gefallen oder Mißfallen zu artikulieren

[56] Brief an A. Gubernatis vom 20. Februar (neuen Stils) 1874 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 423).

und zu begründen. Welch prägende Wirkung diese Reise für ihn hatte, darüber hat sich der erwachsene Tolstoj gegenüber seiner späteren Frau Sof'ja Andreevna Rechenschaft abgelegt – in einer Phase, da er durch seine Lebensumstände von dem als Ideal angestrebten Künstlersein weit entfernt war.

„Du kannst Dir nicht vorstellen, mit welcher Gier und mit wieviel Gefühl ich mich auf all diese *Kunstwerke* stürzte. Binnen sehr kurzer Zeit hatte ich gelernt, das Schöne vom Mittelmäßigen zu scheiden, ich kannte die Namen sämtlicher Maler und Bildhauer auswendig und wußte ein wenig über ihre Biographie, und ich wäre fast schon in der Lage gewesen, mit echten Kennern in der Beurteilung von Gemälden und Skulpturen zu wetteifern. [...] Wenn ich ein Bild sah, konnte ich immer den Namen des Malers nennen, und ich irrte mich fast nie. Noch heute spüre ich das Fiebern, mit dem ich die verschiedenen Läden in Venedig aufsuchte. Wenn mein Onkel über irgendein Kunstwerk verhandelte, wurde ich buchstäblich vom Fieber geschüttelt, sofern mir das Werk gefiel. *Ohne noch von irgendwelchen Anforderungen des Lebens zu wissen, die es später in guter oder schlechter Weise ausfüllten, konzentrierte ich all meine Gedanken und Gefühle auf die Liebe zur Kunst.* Diese Liebe verwandelte sich in mir zu einer starken und außergewöhnlichen Leidenschaft."[57]

Nach Venedig besuchten er und sein Onkel Verona, Mailand, Genua, Lucca, Florenz, Rom und Neapel. In Rom trafen sie den Maler Karl Brjullov, der gerade an seinem Gemälde »Der letzte Tag von Pompeii« arbeitete und der übrigens 1836 ein Porträt Aleksejs angefertigt hat.[58] Von all diesen Orten nahm Tolstoj nachhaltige Eindrükke von europäischer Kultur und Geschichte mit nach Rußland.

Auf das Jahr 1832 ist das früheste erhaltene Gedicht A. K. Tolstojs zu datieren. Er zitiert es in einem Brief an seine Frau vom 19.6.1855:

Я верю в чистую любовь
И в душ соединенье;
И мысли все, и жизнь, и кровь,
И каждой жилки бьенье
Отдам я радостию той,

[57] Brief an S. A. Miller vom 31.7.1953 (ebd., S. 61). Der Kursivdruck ist von der sowjetischen Ausgabe übernommen und bezeichnet Hervorhebungen durch Tolstoj.

[58] Vgl. D. Žukov, Portret, in: Literaturnaja Rossija 2.4.1976, S. 15 sowie Lirondelle, aaO., S. 31f.

Которой образ милый
Меня любовию святой
Исполнит до могилы.

Ich glaube an die reine Liebe
Und an die Vereinigung der Seelen;
Und alle Gedanken und Leben und Blut
Und das Pochen jedes Äderchens
Gebe ich mit Freuden jener hin,
Deren holdes Bild
Mich mit heiliger Liebe
Erfüllt bis zum Grab.

und gibt ihr dazu den folgenden Kommentar. „Ich sprach damals nur von der Liebe bis ans Grab; ich sah damals nicht voraus, daß die Liebe noch weiter gehen muß..."[59] Seine sonstigen lyrischen Versuche aus dieser Zeit sind nicht überliefert.

Entscheidende Schritte für das weitere Leben des jungen Tolstoj wurden 1834 vollzogen. Seine Familie hatte beschlossen, ihn für eine Beamtenlaufbahn vorzubereiten, und ließ ihn am 9. März des Jahres als Student in das mit dem »Kreis der Weisheitsliebenden« (Kružok ljubomudrov), den russischen Schellingianern verbundene »Moskauer Archiv des Außenministeriums« eintreten. Das ermöglichte ein späteres Examen an der Moskauer Universität und dieses wiederum den Eintritt in den Staatsdienst.[60] Während der Zeit am Archiv hatte Tolstoj Gelegenheit, historische Quellen und Abhandlungen kennenzulernen, die ihm für seine Werke über historische Stoffe zugute kommen sollten. Allerdings scheint er von der Tätigkeit dort nicht allzu sehr in Anspruch genommen worden zu sein; so war es ihm etwa möglich, im Sommer 1835 für vier Monate mit seiner Mutter nach Deutschland zu reisen. Auch scheint er sich ernsthafter mit dem Schreiben befaßt zu haben, was von Perovskij, dem an einem schnellen Aufstieg seines Zöglings in der Beamtenhierar-

[59] Polnoe sobranie sočinenij gr. A. K. Tolstogo (1907/08), Bd. 4, S. 69.

[60] Das Abschlußzeugnis ist mit Datum vom 4.1.1836 ausgestellt (vgl. Lirondelle, aaO., S. 29), als Prüfungsfächer verzeichnet Kondrat'ev Französische Literatur, Englisch, Allgemeine Geschichte, Allgemeine Staatskunde, Latein, Deutsche Sprache und Literatur, Russische Geschichte, Russische Literatur und Russische Staatskunde. In allen Fächern außer Englisch und Allgemeine Staatskunde erreichte Tolstoj die zweithöchste Note (vgl. A. Kondrat'ev, Graf A. K. Tolstoj (1912), S. 16).

chie gelegen war, zunehmend mit Skepsis betrachtet wurde.[61] Tolstoj fügte sich – nicht zum letzten Mal – den Plänen seiner Familie, ohne freilich seine literarischen Ambitionen völlig aufzugeben.

b) Der Weg in die Literatur

Das Jahr 1836 brachte für den jungen Tolstoj wichtige Veränderungen. Das Examen und die Anstellung im Staatsdienst, gegen die er sich anfangs noch sträubte,[62] eine erste ernsthafte Liebe, die er unter dem Druck des mütterlichen Widerstands aufgab, vor allem aber der Tod seines Onkels entrissen ihn einer behüteten Kindheit und Jugend. Aleksej Perovskij sollte im Juni aus Gesundheitsgründen in Begleitung seines Neffen nach Italien fahren. Unterwegs verschlimmerte sich seine Krankheit aber so sehr, daß man in Warschau Aufenthalt nehmen mußte, wo Perovskij am 9. Juli im Beisein Aleksejs starb. Der Tod Perovskijs war für Tolstoj, besonders aber für seine Mutter ein schwerer Schock. Sein beträchtliches Vermögen einschließlich mehrerer Güter hatte Perovskij seinem Neffen zugedacht.

Die nächsten Jahre verbrachte Tolstoj überwiegend im Ausland. Zu Beginn des Jahres 1837 wurde er an die russische Gesandtschaft beim Bundestag in Frankfurt abgeordnet. Die Anstellung dort erforderte jedoch offensichtlich nicht seine ständige Anwesenheit, vielmehr bot sie reichlich Gelegenheit zu Reisen in verschiedene Länder. So verbrachte Tolstoj den Winter 1838/39 mit seiner Mutter in Italien, wohin er im Oktober den Thronfolger (mit Žukovskij) begleitet hatte. Diese zweite Italienreise verband sich wiederum mit bleibenden Eindrücken. In Como hatte Tolstoj eine kleine Romanze

[61] Lirondelle zufolge hat Perovskij einige Gedichte seines Neffen Žukovskij und Puškin vorgelegt und wohlwollende Kommentare dazu erhalten. Dann aber versuchte er, Aleksej von der Literatur abzubringen, indem er Verse von ihm zusammen mit einer vernichtenden Kritik in einer Zeitschrift abdrucken ließ. Details dieser Vorgänge sind leider nicht überliefert (vgl. Lirondelle, aaO., S. 30).

[62] Anfang Juni 1836 hatte Aleksej Tolstoj ein Entlassungsgesuch an das Archiv eingereicht, dem aber, nachdem seine Verwandten davon erfahren und interveniert hatten, nicht stattgegeben wurde. Stattdessen wurde er für vier Monate beurlaubt. (vgl. A. Kondrat'ev, Graf A. K. Tolstoj (1912), S. 18).

mit der Italienerin Peppina, die er nachher in der Erzählung *Upyr'* verewigte. Paris lernte er im Sommer 1839 kennen. Kondrat'ev vermutet, daß einige französisch verfaßte Erzählungen, von denen ihm 1912 nur *Sem'ja vurdalaka* bekannt war (eine zweite, *Rendez-vous dans trois cents ans*, ist im selben Jahr von Lirondelle herausgegeben worden) und die Tolstoj offenbar noch nicht für die Öffentlichkeit bestimmt hatte, in dieser Periode entstanden sind.[63]

Nach Ablauf der Zeit an der Gesandtschaft in Frankfurt wurde St. Petersburg zum festen Dienstort Tolstojs.[64] Während der Sommermonate pflegte er ausgedehnten Urlaub zu nehmen, in dem er sich häufig der Jagd widmete. Daneben hatte er auch Zeit für schriftstellerische Arbeit, mit der er ab 1841, einstweilen noch unter Pseudonym, an die literarische Öffentlichkeit zu treten begann. Die Erzählung *Upyr'* erschien unter dem Namen Krasnorogskij (nach dem Landgut Krasnyj Rog) als selbständiges Buch 1841 in St. Petersburg und wurde mit Rezensionen bedacht, die dem jungen Autor Mut gemacht haben dürften.[65] Belinskijs eingangs seiner Besprechung formuliertes Urteil über den Erstling und die mögliche literarische Zukunft seines Verfassers ist immer und immer wieder zitiert worden.

> „Dieses kleine, geschmackvoll, ja prächtig gestaltete Büchlein trägt alle Kennzeichen einer noch allzu jungen, aber nichtsdestoweniger bemerkenswerten Begabung, die für die Zukunft einiges verspricht."

Belinskij konstatiert ein Übermaß an Phantasie, das er auf die Jugend des Autors zurückführt und unter dem die Komposition der Erzählung leide. Den phantastischen Elementen, die für sich genommen auf junge Leser einen gewissen Reiz ausüben könnten, spricht er

---

[63] Vgl. ebd., S. 19. Der französische Text von *Le rendez-vous dans trois cents ans* findet sich in: Lirondelle, aaO., S. 579-601.

[64] Tolstoj tritt im Rang eines »mladšij činovnik« in den Dienst der »Vtoroe otdelenie Sobstvennoj Ego Imp. Vel. Kanceljarii« (vgl. A. Kondrat'ev, Graf A. K. Tolstoj (1912), S. 19).

[65] Upyr'. Sočinenie Krasnorogskogo. Sanktpeterburg: Tipografija Fišera 1841, 177 S. Rezensionen erschienen in »Biblioteka dlja čtenija« (1841, Nr. 48 (Literaturnaja letopis'), S. 6-12) und in den »Otečestvennye zapiski« (1841, Nr. 10, t. 18, otd. 6, S. 37-38), wobei die letztere von Belinskij stammte (vgl. ders., Polnoe sobranie sočinenij, Moskva 1953-59, Bd. 5, 1954, S. 473f). Die erste ist eigentlich nur eine Inhaltsangabe und enthält keinerlei Wertung.

einen tieferen Sinn, wie ihn das Phantastische etwa bei E. T. A. Hoffmann aufweise, ab. Ferner lobt er „die Fähigkeit des Autors, seine Personen zu etwas wie Charakteren zu machen, das Vermögen, den Geist des Landes und der Zeit, in der sich die Geschehnisse vollziehen, zu erfassen". Zudem hebt er die Sprache Tolstojs positiv hervor, und er schließt wiederum mit der Voraussage, daß für die Zukunft vom Autor des *Upyr'* viel zu erhoffen sei. (Über Tolstojs Reaktion auf Belinskijs ermutigende Besprechung und über die Entstehungsgeschichte der Erzählung ist nichts bekannt.) Welche Bedeutung dieser verschachtelten Geschichte von Vampiren, unheimlichen Häusern in Italien, von Gespenstervisionen, aber auch von der Liebe eines jungen Mannes zu einem Mädchen, das sich in höchster Gefahr befindet, für die weitere literarische Entwicklung Tolstojs zukommt, soll Gegenstand der Analyse im Hauptteil der Arbeit sein. Lirondelle weist allerdings auch darauf hin, daß die Erzählung nicht überall so ernst genommen wurde wie von Belinskij, daß vielmehr Teile daraus persifliert wurden. Ferner berichtet er von einer Lesung des *Upyr'* bei V. Sollogub (April 1841) in Anwesenheit Žukovskijs, Pletnevs und des Fürsten Odoevskij.[66]

Mit dem Beginn der vierziger Jahre intensivierte sich Tolstojs Kontakt zu dem etwas jüngeren Cousin Aleksej Žemčužnikov. Gemeinsam litten sie unter Beamtendasein, Bürokratismus und Konventionen, und gemeinsam erleichterten sie sich, indem sie St. Petersburg mit Streichen unsicher machten.[67] Am gesellschaftlichen Leben der Hauptstadt nahm Tolstoj ohne großes Interesse teil, obgleich er als gutaussehender, gebildeter junger Mensch in den Salons gern gesehen war. Die freie Natur und das Jagen kamen seinem Wesen offenbar mehr entgegen, und so ist seine nächste Veröffentlichung auch eine Skizze mit Jagdaufzeichnungen aus der

[66] Vgl. Lirondelle, aaO., S. 60.

[67] Denisjuk referiert u. a. Erzählungen, nach denen die Vettern eines Nachts in Uniform eines Flügeladjutanten die wichtigsten Architekten St. Petersburgs aufgesucht und für den kommenden Tag in den Palast beordert hätten, da die Isaak-Kathedrale eingestürzt sei. Ein anderes Mal habe man im Theater einer hochrangigen Person auf den Fuß getreten und sie in der Folge mit endlosen Entschuldigungen traktiert (vgl. N. Denisjuk, Gr. Aleksej Konstantinovič Tolstoj (1907), S. 60).

kirgisischen Steppe.[68]

Vladimir Sollogub, Romantiker par excellence, der sich vor allem mit Hoffmann verbunden fühlte und daher offenbar Sinn für Tolstojs Prosa hatte, nahm 1845/46 zwei weitere Erzählungen in seinen Sammelband »Včera i segodnja« (Gestern und heute) auf.[69] *Artemij Semenovič Bervenkovskij* (*Artemij Semenovič Bervenkovskij*), die humorvolle Erzählung von einem schrulligen Gutsbesitzer gleichen Namens, der mit von vornherein zum Scheitern verurteilten Erfindungen seinen Besitz ruiniert, wurde von Belinskij kritischer aufgenommen.[70] Das Fragment *Amena* (*Amena*), das in frühchristlicher Zeit angesiedelt ist und phantastische Elemente mit mythologischen verbindet, wurde als Teil eines Romans mit dem Titel *Stebelovskij* (*Stebelovskij*) vorgestellt, über den nichts Näheres bekannt ist, der aber wohl nicht sehr weit fortgeschritten war. Als Lyriker trat Tolstoj erstmals 1843 in einer Zeitschrift auf, doch blieb dies auch vorerst das einzige von ihm publizierte Gedicht.[71]

Derweil ging seine berufliche Karriere stetig voran, obgleich er sich häufig im Urlaub befand, meist für mehrere Monate (um etwa den Sommer im Ausland zu verbringen) und oft um einiges über die festgesetzte Frist hinaus. Gleichwohl werden für die erste Hälfte der vierziger Jahre eine ganze Reihe von Beförderungen, bis hin zum Kollegienassessor (1845) und Hofrat (1846) verzeichnet.

In der zweiten Hälfte der vierziger Jahre sind zahlreiche lyrische Gedichte und historische Balladen entstanden. Außerdem begann Tolstoj mit der Arbeit an dem Roman *Knjaz' Serebrjanyj*. In dieser Zeit entstand auch Koz'ma Prutkov, die Schöpfung der Brüder

---

[68] *Dva dnja v Kirgizskoj stepi* (*Zwei Tage in der krigisischen Steppe*) erschien zuerst in: Žurnal Konnozavodstva i Ochoty 1842, Nr. 5, S. 51-75. Eine zweite, kürzere Skizze, *Volčij priemyš* (*Ein Wolfsfindling*), wurde dort im Januar 1843 (Nr. 13, S. 56-58) abgedruckt. Beide Texte waren mit „gr. A. T." unterschrieben.

[69] *Artemij Semenovič Bervenkovskij*, in: Včera i segodnja 1845, Bd. 1, S. 119-132; *Amena. Otryvok iz romana »Stebelovskij«*, in: Včera i segodnja 1846, Bd. 2, S. 127-150.

[70] Vgl. Lirondelle, aaO., S. 44

[71] *Serebrjanka (Bor sosnovyj v strane odinokoj stoit) (Silberkraut (Ein Kiefernwald steht in einem einsamen Land))*, in: Listok dlja svetskich ljudej, Nr. 40, 1843 (Oktober), S. 1.

Aleksej und Vladimir Žemčužnikov sowie ihres Cousins Aleksej Tolstoj.[72] Prutkov ist die fingierte Gestalt eines Bürokraten und Pedanten, unter dessen Namen Aphorismen, satirische Verse und Theaterstücke veröffentlicht wurden. Manche der von Prutkov ausgesprochenen Banalitäten und Absurditäten sind sprichwörtlich geworden oder haben in anderer Form Eingang in die russische Sprache gefunden. Der Einakter *Fantazija* (*Phantasie*), 1850 entstanden und am 5. Januar 1851 im »Aleksandrinskij teatr« uraufgeführt, geriet zum Skandal. Der im Saal anwesende Zar Nikolaj I. verließ die Vorstellung vor dem Ende – aus Ärger über die respektlose Darstellung von Amtspersonen. Tags darauf wurde das Stück verboten, allerdings ohne daß den Verfassern daraus irgendwelche Nachteile erwachsen wären. Die gemeinsam verfaßten Schöpfungen des Koz'ma Prutkov waren für Aleksej Tolstoj zum einen Vergnügen und Zeitvertreib, zum anderen sind sie aber mehr als nur eine Episode in seinem literarischen Lebenslauf, denn Humor und Satire blieben auch in den ernstgemeinten Werken der Folgezeit eine wichtige Komponente.

Bei längeren dienstlichen Aufenthalten in Kaluga in den Jahren 1849 und 1850 war Tolstoj häufig bei der mit verschiedenen Dichtern befreundeten und in ihren Umgangsformen recht eigenwilligen Hofdame Aleksandra Smirnova zu Gast.[73] Hier begegnete er auch Gogol' wieder, den er bereits in Frankfurt während seiner Zeit bei der Gesandtschaft kennengelernt hatte. Er hatte Gelegenheit, seine Gedichte und Entwürfe zum *Knjaz' Serebrjanyj* einem kompetenten Publikum vorzutragen.

Die in den vierziger Jahren entstandenen Gedichte und Balladen hat Tolstoj erst wesentlich später, die meisten in den Jahren 1854

[72] Aleksej Michajlovič (1821-1908) erlangte, mehr als sein Bruder Vladimir Michajlovič (1830-1884), später durch eigenständige Werke – insbesondere Gedichte mit sozial-anklägerischer Tendenz – gewisse Beachtung. Ihre Bekanntheit verdanken sie aber beide in erster Linie der Mitwirkung an Koz'ma Prutkov, dessen erste sogenannte Werkausgabe 1884 von Vladimir Žemčužnikov herausgegeben wurde. (Einige Beiträge wurden auch von dem Bruder Aleksandr Žemčužnikov beigesteuert.)

[73] Aleksandra Osipovna Smirnova (1810-1882) war eine der Adressatinnen von Gogol's *Vybrannye mesta iz perepiski s druz'jami* (*Ausgewählte Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden*, 1847).

bis 1858 veröffentlicht. Warum er damit so lange wartete, ist nicht bekannt, es zeigt aber, daß er diese Texte nicht mehr als Jugendwerke betrachtete. Zu seinem berühmt gewordenen Gedicht „*Kolokol'čiki moi*" („*Ihr meine Glockenblumen*") erklärte er gegenüber seiner späteren Frau, es sei eine seiner gelungensten Arbeiten.[74]

Das vielleicht früheste unter diesen Gedichten, *Poėt* (*Der Dichter*), ist erst 1912 durch die Publikation Kondrat'evs bekannt geworden.[75] Es ist die Gegenüberstellung der alltäglichen Erscheinung des Dichters und seiner verwandelten Gestalt im Augenblick der Inspiration. Jampol'skij bezeichnet es als Nachahmung von Puškins *Poėt* (*Der Dichter*, 1827),[76] aber auch Motive aus dessen *Prorok* (*Der Prophet*, 1826) sowie Baratynskijs *Na smert' Gete* (*Auf den Tod Goethes*, 1833) sind unverkennbar. Das schon genannte „*Kolokol'čiki moi*" entwickelt auf zwölf Achtzeilern im balladenhaften Ton zwischen einem Reiter in der Steppe („Ich") und den blauen Glokkenblumen einen Dialog, der die Idee einer geeinten Ukraine bzw. eines unter Führung Moskaus geeinten Slawentums zum Gegenstand hat.[77] In der ersten Hälfte des Gedichts, die Tolstoj zunächst alleine veröffentlichte, ist dieser politische Gedanke allerdings nur symbolisch angedeutet. Die Ukraine, die Tolstoj aufgrund der dort verbrachten Kindheit als seine eigentliche Heimat ansah, ist auch in der Goethe-Paraphrase „*Ty znaeš' kraj, gde vse obil'em dyšit*" („*Kennst du das Land, wo alles Überfluß atmet*") das Thema.[78] Hier schildert Tolstoj Landschaft, Volksbräuche und Geschichte der Ukraine und erwähnt auch den verfallenen Palast ihres letzten Hetmans, seines Urgroßvaters K. G. Razumovskij (1728-1803). In „*Oj, stogi, stogi*" („*Oh, ihr Heuschober*") steht das panslawistische Thema ganz im Vordergrund. Die slawischen Völker, symbolisch vertreten durch

[74] Vgl. Brief vom 27.10.1856 (A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 89.

[75] A. Kondrat'ev, Graf A. K. Tolstoj (1912), S. 108-109.

[76] Vgl. in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 1, S. 735.

[77] Vgl. A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie stichotvorenij (1984), Bd. 1, S. 531.

[78] Goethes *Mignon* hat zahlreiche russische Dichter, von Žukovskij über Tjutčev und Mej bis hin zu Pasternak, zu Übertragungen, Nachdichtungen und Paraphrasen angeregt; vgl. M. N. Morozova, Opyt sopostavitel'nogo stilističeskogo issledovanija, in: Vestnik Moskovskogo universiteta, Serija 7. (Filologija i žurnalistika), 1965.1, S. 85-93.

die Heuschober auf dem Felde, rufen den Adler Rußland zur Errettung vor Dohlen und Krähen an. Auch übersinnlich-schaurige Elemente, die in den frühen Prosaarbeiten so sehr dominieren, sind für manche Texte dieser Zeit kennzeichnend. Das balladenhafte *Volki* (*Die Wölfe*) sowie „*Gde gnutsja nad omutom lozy*" („*Wie sich überm Wasser die Zweige biegen*") lassen dabei in kunstvoller Weise den Kern der Sache unausgesprochen. Erwähnt werden muß auch die Ballade über *Vasilij Šibanov*, den tapferen Diener des Fürsten Kurbskij und Überbringer von dessen berühmtem Sendschreiben an Ivan IV., der seinem Herrn trotz Folter bis in den Tod treu bleibt. Die Ballade bezieht ihren Stoff aus Karamzins *Istorija gosudarstva Rossijskogo* (*Geschichte des russischen Staates*), und sie ist das erste literarische Zeugnis für Tolstojs Beschäftigung mit dieser historischen Epoche.

c) Die fünfziger Jahre

Eine entscheidende Wendung trat in Tolstojs Leben ein, als er Sof'ja Andreevna Miller kennenlernte und sich in sie verliebte. Sof'ja Andreevna, deren Geburtsname Bachmeteva war, hatte nach einer unglücklichen Liebesaffäre, in deren Folge ihr Bruder im Duell getötet wurde, ohne große Neigung den Kavallerieoffizier Lev Miller geheiratet (1846), von dem sie sich sehr bald wieder trennte. Diese Ereignisse und das mit ihnen verbundene Leid sind Gegenstand von Andeutungen im Briefwechsel mit Tolstoj sowie in dessen an sie adressierten Gedichten. Sof'ja Andreevna wird allgemein als selbstbewußte, überaus gebildete Frau mit Kenntnissen in mehreren Fremdsprachen sowie ausgeprägtem künstlerischem Gespür beschrieben. Tolstojs Mutter, die die Frauenbekanntschaften ihres Sohnes mit großer Skepsis betrachtete und ohnehin ständig um ihren Einfluß auf ihn fürchtete (was schon mehrmals zu ernsthaften Auseinandersetzungen geführt hatte), versuchte sich auf mancherlei Weise dieser Verbindung zu widersetzen. Zwar hatte sie diesmal damit keinen Erfolg, doch die Beziehungen zwischen Mutter und Sohn waren erheblich belastet, zumal sie fortfuhr, Vorbehalte gegen Sof'ja Andreevna zu hegen.

Die Zeit des Kennenlernens zwischen Tolstoj und Sof'ja An-

dreevna ist durch Briefe und Gedichte gut dokumentiert, die erste Begegnung, die im Januar 1851 stattfand, hat Tolstoj in dem Gedicht *„Sred' šumnogo bala, slučajno"* (*„Inmitten eines lärmenden Balls, zufällig"*, 1851), das (wohl auch durch die Vertonung Čajkovskijs) zu seinen bekanntesten zählt, gestaltet. Von diesem Gedicht an ist seine gesamte Liebeslyrik an Sof'ja Andreevna gerichtet.

Средь шумного бала, случайно,
В тревоге мирской суеты,
Тебя я увидел, но тайна
Твои покрывала черты.

Лишь очи печально глядели,
А голос так дивно звучал,
Как звон отдаленной свирели,
Как моря играющий вал.

Мне стан твой понравился тонкий
И весь твой задумчивый вид,
А смех твой, и грустный и звонкий,
С тех пор в моем сердце звучит.

В часы одинокие ночи
Люблю я, усталый, прилечь –
Я вижу печальные очи,
Я слышу веселую речь;

И грустно я так засыпаю,
И в грезах неведомых сплю...
Люблю ли тебя – я не знаю,
Но кажется мне, что люблю!

(Inmitten eines lärmenden Balls, zufällig,/In der Erregung des weltlichen Getriebes,/Habe ich dich erblickt, doch ein Geheimnis/Verhüllte deine Züge.//Nur die Augen blickten traurig,/Und die Stimme klang so wundersam/Wie der Laut einer fernen Hirtenflöte,/Wie die spielende Brandung des Meeres.//Dein schlanker Wuchs gefiel mir/Und dein ganzes nachdenkliches Aussehen,/Dein Lachen aber, traurig und klangvoll,/Hallt seitdem in meinem Herzen wider.//In den einsamen Stunden der Nacht/Lege ich mich gerne müde nieder –/Ich sehe deine traurigen Augen,/Ich höre deine fröhliche Rede;//Und so schlafe ich traurig ein,/Und in unbekannten Träumen schlafe ich.../Ob ich dich liebe – ich weiß es nicht,/Doch ich denke, ich liebe dich!)

Neben den Liebesgedichten ist der Bekanntschaft Tolstojs und der nachfolgenden Lebensgemeinschaft mit Sof'ja Andreevna (die Ehe konnte erst wesentlich später geschlossen werden) die Über-

lieferung einer Vielzahl von Äußerungen über Kunst und Literatur sowie über politische, weltanschauliche und religiöse Fragen zu verdanken. Seine literarischen Projekte hat er von dieser Zeit an stets mit Sof'ja Andreevna beraten und ihr ästhetisches Urteil in den meisten Fällen anerkannt. Es scheint, daß sein Verhältnis zur Literatur nun ernsthafter wurde. Die Diskrepanz zwischen seinem Ideal einer Schriftstellerexistenz und den ihn fortwährend hemmenden Beamtenpflichten wurde dadurch zunehmend zum Problem. In einem Brief formulierte er das so:

> „[...] irgendwann einmal werde ich Dir erzählen, wie wenig ich für ein Leben im Dienst des Staates geboren bin und wie wenig Nutzen ich diesem bringen kann. *Ich bin zum Künstler geboren*, doch alle Umstände und mein ganzes Leben haben bisher dagegen gewirkt, daß ich *ganz* Künstler sein konnte" [...] „Wenn Du aber möchtest, daß ich Dir sage, was meine eigentliche Berufung ist, so ist es – *Schriftsteller zu sein*" [...] „Ich weiß nicht, wie das vor sich geht, aber all das, was ich empfinde, empfinde ich überwiegend auf künstlerische Weise." [...] „Wisse also, daß ich *kein Beamter, sondern ein Künstler* bin".[79]

Dessen ungeachtet stieg Tolstoj in der Beamtenhierarchie zum Kollegienrat auf (6.2.1851), was dem militärischen Dienstgrad eines Obersten entsprach, außerdem wurde ihm der Titel des »Zeremonienmeisters des Hofes seiner Majestät« (19.5.1851) verliehen.

Im Frühjahr 1852 erkrankte Sof'ja Andreevna ernstlich, und die Angst um ihr Leben veranlaßte Tolstoj zu Reflexionen über die Bedeutung von Liebe und Tod, die in großer Offenheit in einem Brief an sie ausgesprochen sind. Unter anderem ist von Selbstmordneigung die Rede, von einem Gefühl tödlicher Verwundung, das durch die Todesgefahr, die der Geliebten droht, ausgelöst ist, auch davon, daß seine Liebe mit ihrem Tod nicht enden würde und daß sie dessen eingedenk sein solle, falls es ihr bestimmt sei, ohne sein Beisein zu sterben.[80] Sof'ja Andreevna wurde wieder gesund, und die Verbindung zwischen ihr und Tolstoj war durch die erlebte Todesnähe gefestigt.

---

[79] Brief an Sof'ja Andreevna vom 14.10.1851 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 53 und S. 54).

[80] Der Brief (9.4.1852) wird im französischen Original bei Lirondelle zitiert (aaO., S. 72f), in den russischen Werkausgaben ist er nicht enthalten.

Am 4. März 1852 war Gogol' gestorben, wenige Tage später erschien in den »Moskovskie vedomosti« jener Nachruf Turgenevs, den zuvor der Petersburger Zensor verboten hatte und dessen Veröffentlichung nun dazu führte, daß sein Verfasser am 16. März in Polizeigewahrsam genommen wurde. Bei der Verhaftung war unter anderem auch A. K. Tolstoj anwesend. Turgenev wurde nach einmonatiger Haft auf sein Gut Spasskoe verschickt, der Aufenthalt in der Hauptstadt war ihm untersagt. Tolstoj gehörte zu jenen, die durch ihre Bemühungen die Aufhebung des Banns über Turgenev (November 1853) bewirkten.[81] Nach Tolstojs Tod hat Turgenev auch öffentlich noch einmal seine Dankbarkeit für dessen Einsatz zum Ausdruck gebracht.[82] Seinem Nachruf auf Tolstoj ist nicht anzumerken, daß die beiden sich weltanschaulich und in ihrer Auffassung von Literatur nicht sehr nahe standen. Andere Zeugnisse lassen jedoch ein distanziertes Verhältnis der Autoren zum Werk des jeweils anderen erkennen. Von Tolstoj wurden lediglich die *Zapiski ochotnika* (*Aufzeichnungen eines Jägers*), deren Buchausgabe 1852 kurz vor den skizzierten Ereignissen um den Gogol'-Nachruf erschienen waren, positiv, stellenweise begeistert kommentiert,[83] zu den späteren Werken Turgenevs hat er sich nur sporadisch, und wenn, dann eher zurückhaltend geäußert. Umgekehrt sind auch positive Äußerungen über Werke Tolstojs bei Turgenev recht selten.

Die politischen Ereignisse in der Mitte der fünfziger Jahre – der Krimkrieg, die Thronbesteigung Alexanders II. und der Beginn der Reformära – hatten auch für Aleksej Tolstoj ihre Auswirkungen. Der Kriegsausbruch ließ patriotische Gefühle aufwallen und bewog Tolstoj zu dem Plan, gemeinsam mit seinem Freund Aleksej Bobrinskij eine Partisaneneinheit gegen die Engländer aufzustellen. Nachdem dieses Projekt nicht zur Ausführung gelangte, trat er im März 1855, bereits nach dem Tod des Zaren Nikolaus I., im Rang eines Majors in ein Schützenregiment ein. Zu einem Einsatz an der Front

[81] Vgl. die Briefe an Turgenev vom 24.4., 25.4.1852 sowie 10.10., 10.11., 17.11.1853 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), S. 57-70).

[82] Vgl. I. Turgenev, Pis'mo k redaktoru po povodu smerti gr. A. K. Tolstogo, in: Vestnik Evropy, 1875.11, S. 433f.

[83] Brief an Sof'ja Andreevna, 6.10.1852 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 59f).

kam es freilich nicht. Erst kurz vor Kriegsende wurde Tolstojs Einheit nach Odessa verlegt und sogleich von einer schlimmen Typhus-Epidemie erfaßt. Tolstoj stieß im Dezember 1855 dazu und erkrankte im Februar 1856 selbst schwer an Typhus. Die lebensbedrohliche Situation überstand er unter der fürsorglichen Pflege Sof'ja Andreevnas, und der neue Zar Alexander II. bekundete seine Anteilnahme, indem er sich täglich über den Zustand des Patienten unterrichten ließ. Während in Paris der Friede geschlossen wurde, befand sich Tolstoj bereits auf dem Weg der Besserung.

Im Frühsommer unternahmen er und Sof'ja Andreevna dann eine Reise über die Krim, die sie unter anderem zu dem märchenhaft gelegenen Gut Melas führte, wo sie zwei Wochen verweilten. Das Gut befand sich im Besitz der Familie Perovskij und ging 1857 auf Tolstoj über. Dieser Reise ist ein Zyklus von (in der letzten Fassung) vierzehn Gedichten zu verdanken, die von der südlichen Landschaft inspiriert sind und überwiegend Reiseerlebnisse verarbeiten oder zum Anlaß für verschiedene Betrachtungen nehmen.[84] Acht der Gedichte wurden noch im selben Jahr unter der Überschrift *Krymskie očerki* (*Krimskizzen*) im »Sovremennik« veröffentlicht.[85] Unter ihnen war auch „*Privetstvuju tebja, opustošennyj dom*" („*Ich grüße dich, verlassenes Haus*"), ein 34 Verse langes Gedicht in sechshebigen Jamben, das das teilweise zerstörte und von einem verwilderten Garten überwucherte Gutshaus von Melas beschreibt. Die Spuren des Krieges und der „Feinde" (Wandschmierereien feindlicher Soldaten) verbinden sich mit den hier sich ansiedelnden Tieren und Pflanzen zu der Vorstellung, „Als wolle über die Dinge des feindlichen Volkes/Die Natur ihre Decke breiten" (Vers 23f). Einige der Texte sind auch Liebesgedichte, die ihre Bilder aus Natur und Land-

[84] Tolstojs Notizbuch, in das er die Gedichtentwürfe schrieb, ist erhalten geblieben und wird in der Handschriftenabteilung der Saltykov-Ščedrin-Bibliothek, St. Petersburg (GPB, f. 779, op. 581a, Nr. 4), aufbewahrt. Der Verfasser hatte 1991 Gelegenheit, das Notizbuch einzusehen. Eine detaillierte Beschreibung und Analyse von L. K. Il'inskij befindet sich im CGALI, Moskau (f. 211, op. 1, ed. chr. 70).

[85] Krymskie očerki, in: Sovremennik, 1856, Nr. 11, S. 5-10. Schon 1854 waren hier sechs Gedichte Tolstojs erschienen. Als Nekrasov ihn Ende 1854 um weitere Beiträge bat, zögerte er bereits. Zum Bruch kam es allerdings erst 1858 (vgl. Kondrat'ev, Graf A. K. Tolstoj (1912), S. 34).

schaft der Krim beziehen.

In diesem Jahr machte Tolstoj die Bekanntschaft Aleksej Chomjakovs und Konstantin Aksakovs, deren slavophiler Gesinnung er sich zeitweilig verbunden fühlte. Anläßlich der Krönung Alexanders II. (26.8.) erhielt er die Ernennung zum Obersten und Flügeladjutanten des Zaren. All diese Ehrungen waren ihm nicht willkommen, da sie Verpflichtungen bedeuteten, die seiner Neigung widersprachen. Ebenso verhielt es sich mit der Aufnahme in das Schützenbataillon seines Onkels Lev Perovskij (Oktober). Am meisten aber belastete ihn, daß ihn der Zar in das »Amt für Fragen der Raskol'niki« berufen wollte. Abgesehen von den unerwünschten Pflichten hatte er schwerwiegende moralische Bedenken:

> „[...] ich fürchte sehr", schrieb er an Sof'ja Andreevna, „diese Tätigkeit könnte meinem Gewissen vollkommen entgegengesetzt sein" „[...] Ich kann deswegen nachts nicht schlafen, kann nichts essen, ich fiebere, und meine Hände werden schon von dem Gedanken zu Eis. ...Wir werden sehen... aber du weißt, daß ich, falls ich nicht in der Lage sein sollte, in dieser Stellung ein ehrlicher Mensch zu bleiben, gehen werde, koste es, was es wolle".[86]

Die Einwände, die er dem Zaren gegenüber vorgebracht hatte, waren auf kein Verständnis gestoßen: „Vergeblich widersprach ich und erklärte ihm ohne Umschweife, daß ich kein Beamter sei, sondern Dichter, es half nichts."[87] In einem Moment, da Tolstoj seine künstlerischen Kräfte erstarken fühlte, bedeutete das einen schweren Rückschlag. Er übte das Amt bis April 1858 aus.

Zur gleichen Zeit widerfuhr ihm bei Hofe jedoch auch Anerkennung als Dichter. Die Gemahlin des Zaren, Marija Aleksandrovna,[88] bat ihn nach Lektüre einiger seiner Gedichte zu einer Lesung zu sich, und in der Folgezeit gehörte sie stets zu den ersten, die mit seinen neuen Werken bekanntgemacht wurden. Nach den ersten Zusammenkünften äußerte sich Tolstoj mit großer Sympathie über seine Gönnerin, die ihn später jedoch nicht immer vor den Eingriffen

---

[86] Brief vom 27.10.1856 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 89).

[87] Brief an Sof'ja Andreevna vom 25.10.1856 (ebd., S. 87).

[88] Eigentlich Maximiliane Wilhelmine Auguste Sophie Marie von Hessen-Darmstadt, die Tochter des Großherzogs Ludwig II.

der Zensur bewahren konnte.[89] Die freundschaftliche Verbundenheit erhielt sich bis ans Lebensende Tolstojs. Das Interesse der Zarin dürfte für Tolstoj in dieser Zeit sich häufender Dienstpflichten einerseits und des wachsenden Dranges, sich künstlerisch auszudrücken andererseits (schon im September 1856 hatte er an Sof'ja Andreevna geschrieben: „Alles was ich fühle, alles was ich denke, – alles drücke ich in Versen aus..."[90]), eine Ermutigung gewesen sein.

Zwischen November 1856 und dem gleichen Monat des folgenden Jahres starben im Abstand von jeweils einem halben Jahr drei seiner engsten Verwandten, zuerst sein Onkel Lev Perovskij, der ehemalige Minister, der für Tolstojs Beamtenkarriere zu einem wesentlichen Teil verantwortlich war, dann seine Mutter Anna Alekseevna (2.6.1857) und schließlich der Onkel Vasilij Perovskij (von dem Tolstoj das Gut Melas auf der Krim erbte). Besonders der Tod Annas Alekseevnas war für Tolstoj, dessen emotionale Bindung an die Mutter – ungeachtet der Belastungen durch deren Bevormundungen und das Mißtrauen gegenüber Sof'ja Andreevna – sehr eng gewesen waren, ein Schock.

Unterdessen erschienen in den führenden Zeitschriften des Landes seine Gedichte, und zwar in Organen sehr unterschiedlicher Ausrichtung. Allein 1856 und 1857 veröffentlichten der fortschrittliche »Sovremennik« insgesamt achtzehn (darunter die *Krymskie očerki*), der konservative »Russkij vestnik« vierzehn Gedichte Tolstojs, darunter einige Balladen, die noch aus den vierziger Jahren stammten. Weitere Texte erschienen in »Biblioteka dlja čtenija«,

---

[89] „Die Kaiserin ist ein Engel", schrieb Tolstoj an Sof'ja Andreevna. „Wenn ihr beiden einmal sterbt, dann müßt ihr zusammen gehen – nicht anders... Sie hat mich verstanden. Sie hilft mir;" [...] „sie hat mir gesagt, ich möge ihr den ganzen Gedichtband widmen, und sie hat hinzugefügt: ‚Ich möchte nicht, daß er von der Zensur entstellt wird.'" (Brief vom 25.10.1856, in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 88). Tolstojs Pläne, einen Gedichtband herauszugeben, wurden erst 1867 verwirklicht. Der Band wird in der Tat mit einer Widmung in Versform an die Zarin eröffnet.

[90] Brief vom 7.9.1856 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 83).

»Otečestvennye zapiski« und »Russkaja beseda«.[91] Letztere Veröffentlichung veranlaßte den Schellingianer und Slavophilen A. Chomjakov zu einem ermunternden Brief an Tolstoj, in dem er auch im Namen weiterer Bewunderer dessen Gedichte lobte.[92] Unter anderem verwendete Tolstoj volkstümliche Formen, etwa in dem scherzhaft-didaktischen *„Chodit Spes', naduvajučis'"* (*„Hochmut kommt daher, bläst sich auf"*, 1856) mit der allegorischen Gestalt des Hochmuts, der angesichts eines Regenbogens eine andere Richtung einschlägt, um sich nicht bücken zu müssen, oder in *„Oj, kab Volga-matuška da vspjat' pobežala"* (*„Ach, wenn die Wolga rückwärts flösse"*, 1856), das seine klangliche und morphologische Bindung durch Paarreime und zahlreiche Anaphern erhält. *„Ostroju sekiroj ranena bereza"* (*„Mit der scharfen Axt ist die Birke verletzt"*, 1856) folgt weniger in der äußeren Form als in der Bildlichkeit Vorbildern aus der Volksdichtung.[93]

Острою секирой ранена береза,
По коре сребристой покатились слезы;
Ты не плачь, береза, бедная, не сетуй!
Рана не смертельна, вылечится к лету,
Будешь красоваться, листьями убрана...
Лишь больное сердце не залечит раны!

(Mit der scharfen Axt ist die Birke verletzt,/Über die silbrige Rinde sind Tränen geflossen;/Weine nicht, Birke, du arme, klage nicht!/Die Wunde ist nicht tödlich, sie wird bis zum Sommer heilen,/Du wirst schön sein, mit Blättern geschmückt.../Nur dem kranken Herzen heilen die Wunden nicht!)

Ein kleine Zahl von Gedichten, darunter auch das vorliegende, hat Tolstoj selbst (nicht immer ganz korrekt) ins Deutsche übertragen.

---

[91] Vgl. die chronologisch und nach Publikationsorganen geordnete Bibliographie der Werke Tolstojs in: Polnoe sobranie sočinenij gr. A. K. Tolstogo (1907/08), Bd. 4, S. 303ff.

[92] Vgl. Lirondelle, aaO., S. 140.

[93] Die Merkmale der Volksdichtung sind in einer früheren Fassung noch deutlicher zu erkennen. Vgl. P. Amirov, Izučenie poëtiki A. K. Tolstogo po materialam ego zapisnych knižek, in: Učenye zapiski Azerbajdžanskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija jazyka i literatury, 1965, Nr. 4, S. 36f.

Pflüger riß das Feld auf mit seinem Pflug,
Holzhauer den Baum mit dem [sic!] Axte schlug;
Die Wunden vernarbten im Sonnenlicht –
Mir blutet das Herz und vernarbet nicht![94]

In den Arbeiten aus dieser Phase spielen auch poetologische Fragen eine Rolle. In *„Tščetno, chudožnik, ty mniš', čto tvorenij svoich ty sozdatel'"* (*„Vergebens meinst du, Künstler, du seist der Schöpfer deiner Werke"*, 1856), das in dieser Hinsicht programmatischen Charakter hat, ist Tolstojs Position – etwa im Unterschied zu dem frühen *Poėt* – bereits ganz eigenständig formuliert. Das 28 Verse umfassende Gedicht, in Hexametern geschrieben, hat zum Grundgedanken, daß Kunstwerke nicht vom Künstler erschaffen werden, sondern – allerdings für die meisten Menschen unsichtbar bzw. unhörbar – immer schon vorhanden sind und vom Künstler nur erkannt und in den Bereich des sinnlich Wahrnehmbaren geholt werden. Die Beeinträchtigung der normalen Sinnesempfindungen (Homers Blindheit, Beethovens Taubheit) ist so betrachtet für den Künstler geradezu ein Vorteil, da die geistigen Wahrnehmungen („duševnyj sluch", „duševnoe zrenie"; Vers 22) dafür um so schärfer sind. Für den Vorgang der Inspiration steht das Bild der Geheiminschrift, die über einer Flamme sichtbar wird und allmählich immer deutlichere Konturen bekommt. Die Entstehung des Gedichts ist im Zusammenhang mit Tolstojs intensiven Überlegungen zur Literaturtheorie zu sehen, die in diese Zeit fallen. In einem Brief an Sof'ja Andreevna, in dem auch von dem genannten Gedicht die Rede ist, heißt es:

„Ich verspüre einen solchen Drang, mit Dir über Kunst, über Dichtung zu sprechen, meine Gedanken und Theorien über Kunst, die sich in meiner Vorstellung bewegen, mit Dir zu teilen. Ich fühle das alles klar, aber ich vermag es nicht klar auszudrücken; Du weißt, daß ich Dir von den Versen erzählt habe, die in der Luft liegen, und daß es genügt, sie bei einem Haar zu erwischen, um sie aus der ursprünglichen Welt [iz pervobytnogo mira] in unsere Welt zu holen... Mir scheint, daß dies auch für die Musik, für die Bildhauerei und für die Malerei zutrifft."

Zu dem eben in Angriff genommenen Gedicht heißt es:

„Es ist sehr merkwürdig, eine Theorie in Versen zu entwickeln, aber ich denke, daß es mir gelingen wird. Da das Thema viel Analyse braucht,

[94] In: A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie stichotvorenij (1984), S. 496.

habe ich den Hexameter gewählt – die leichtesten Verse... zugleich aber bereitet mir das Gedicht viel Mühe, – es ist so leicht, in Pedanterie zu verfallen."[95]

Beachtenswert ist auch Tolstojs Beschäftigung mit dem 1794 als spätes Revolutionsopfer guillotinierten Dichter André Chénier, der, nachdem 1819 eine erste Ausgabe seiner Werke erschienen war, bald auch unter den russischen Romantikern Aufmerksamkeit gefunden hatte. In »Biblioteka dlja čtenija« erschienen sechs Gedichte Chéniers in Tolstojs Übersetzung.[96] Das Prinzip, nach dem Tolstoj bei der Übertragung vorging, steht nicht nur im Einklang mit seiner eigenen Dichtungsauffassung, sondern auch mit der Chéniers: „il se laissait aller à la musique du vers, et s'efforçait de rendre moins l'exactitude des détails que la plasticité de l'ensemble et la perfection mélodique."[97] Ganz in diesem Sinne spricht Tolstoj auch selbst von dem „physischen und plastischen Entzücken" beim Übersetzen, „dem Entzücken an der Form, welches es erlaubt, sich ausschließlich der Musik des Verses zu widmen".[98] Daß die in den Chénier-Texten zahlreichen idyllischen und mythologischen Motive für Tolstojs eigene Dichtung eher untypisch sind, ist vor diesem Hintergrund keine überraschende Beobachtung.

Die Natur- und Liebesgedichte dieser Jahre haben einen melancholischen Grundton, vielfach sind sie auf ein Jenseits ausgerichtet, das Besseres verspricht als das irdische Dasein (z. B. *„Vot už sneg poslednij v pole taet"* (*„Nun taut schon der letzte Schnee im Feld"*, 1856) und *„V strane lučej, nezrimoj našim vzoram"* (*„Im Land der Strahlen, unsichtbar für unsere Blicke"*, 1856)).

---

[95] Brief an Sof'ja Andreevna vom 6.10.1856 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 85).

[96] »Biblioteka dlja čtenija« 1857, Nr. 1, S. 10f. (Es handelt sich um Chéniers Gedichte *Tiré de Moschus*, *„C'est le dieux de Niza, c'est le vainqueur du Gange"*, *„Accours, jeune Chromis, je t'aime, et je suis belle"*, *„L'impur et fier époux que la chèvre désire"*, *„Fille du vieux pasteur, qui d'une main agile"*, *„A compter nos brebris je remplace ma mère"*.)

[97] Lirondelle, aaO., S. 134.

[98] Brief an B. Markevič vom 1.4.1860 (vgl. A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 1, S. 777); ursprünglich gehegte Pläne zu weiteren Chénier-Übersetzungen hat Tolstoj nicht realisiert. Zu Chénier vgl. auch den Brief an Sof'ja Andreevna vom 3.7.1855 (ebd., Bd. 4, S. 78).

Daß auch das gesamte Kunstverständnis Tolstojs religiös bestimmt ist, sich auf die Gewißheit des Jenseits gründet, in dem das Eingebundensein in Zeitbegriffe aufgehoben ist, geht sehr deutlich aus Briefäußerungen hervor.

„Ich begreife, daß die Zeit lediglich eine trügerische und unzureichende Idee ist, die aus der Beschränktheit unseres Verstandes herrührt, welcher die Gegenstände nicht anders denn als einzelne verstehen kann, sie aber niemals in ihrer Gesamtheit erfaßt. In unserer Seele gibt es nur ein Fensterchen, durch das sie die Gegenstände sieht, eines nach dem anderen; wenn die Wände wegfallen, öffnet sich der Blick nach allen Seiten, und alles stellt sich gleichzeitig dar; alles, was widersprüchlich erschien, wird sich auf eine einfache, auch einem Kind verständliche Weise klären; es wird keine Zeit mehr geben – sondern Ewigkeit, eine einzige allgemeine Ganzheit, und Worte wie ‚Zeit', ‚Ewigkeit' werden keinen Sinn mehr haben. Ich weiß das alles, ich denke darüber nach, und doch kommen mir all die Dissonanzen des Lebens in den Sinn, und ich verspüre Schmerz durch sie... Du und ich, wir spüren *das, was ist*, und deshalb lieben wir die Kunst, die eine Stufe zur besseren Welt ist. [...] Und wie beschränkt sind die Menschen, die die Kunst verachten, und auch jene, die dieses Leben als Sinn und Ziel unserer Existenz betrachten und die die Künstler zu den nutzlosen Leuten zählen".[99]

Daß Tolstoj mit dieser Haltung in Gegensatz zu Materialisten und Utilitaristen, zu den Verfechtern einer für den sozialen Fortschritt instrumentalisierten Literatur geriet, ist nicht verwunderlich. Der spätestens Mitte 1857 vollzogene Bruch mit dem »Sovremennik« kam daher zwangsläufig, von seinem Herausgeber Nekrasov sagte Tolstoj: „Unsere Wege sind verschieden".[100] In den Jahren 1858 und 1859 gab Tolstoj die meisten seiner Gedichte zur Veröffentlichung an den »Russkij vestnik« sowie einige an »Russkaja beseda«.

In »Russkaja beseda« erschienen auch seine beiden ersten Verserzählungen, *Grešnica* (1858) und *Ioann Damaskin* (1859), denen die Verarbeitung von Themen aus dem christlich-religiösen Bereich gemeinsam ist. *Grešnica* handelt von einer Dirne, der durch die Begegnung mit Jesus Christus die Augen geöffnet werden, so daß sie ihre Sünden erkennt und bereut. Der Stoff stammt nicht aus der biblischen Überlieferung, sondern ist offensichtlich durch ein Ge-

[99] Brief an Sof'ja Andreevna vom 17.11.1856 (ebd., S. 91).
[100] Brief an Sof'ja Andreevna vom 18.6.1857 (ebd., S. 95).

mälde Veroneses angeregt.[101] In *Ioann Damaskin* verknüpft sich das religiöse Thema aufs engste mit der Künstlerproblematik, wie sie der Autor selbst erfahren hat. Sein Johannes Damascenus, dessen historisches Vorbild im Bilderstreit des 8. Jahrhunderts für die geistliche Kunst eintrat, ist ein frommer Sänger, dem der Kalif von Damaskus hohe Staatsämter und damit Macht und Annehmlichkeiten anbietet. Johannes aber bittet um Entbindung von seinen Pflichten, um sich „Arbeit, Gebet und Gesang" widmen zu können. Nachdem der Kalif ihn freigegeben hat, tritt er in ein Kloster ein, wo ihm jedoch das Singen verboten wird. Johannes nimmt dies als Prüfung Gottes hin, doch da es gegen seine Natur ist, kommt es schließlich zur Übertretung, und ihm droht der Ausschluß aus dem Kloster. Der gestrenge Abt, der es zunächst ablehnt, Johannes seinen Ungehorsam zu verzeihen, wird durch eine Vision umgestimmt, und der Sänger darf nun seiner Neigung folgen. Nicht zu Unrecht sind in der Gestalt des Ioann Damaskin autobiograpische Züge festgestellt worden, doch machen diese nur eine Komponente des Werkes aus, das in seiner poetologischen Aussage auch ohne diesen Bezug bestehen kann.

Was die Person Tolstojs betrifft, so zog sich der in *Ioann Damaskin* verarbeitete Konflikt noch ein paar Jahre hin, allerdings war er durch ausgedehnte Beurlaubungen (am 19.4.1858 für 11 Monate aus Gesundheitsgründen[102] sowie ab 11.3.1859 unbefristet, jedoch ohne völlige Entbindung von den Amtspflichten[103]) entschärft. Mit Datum vom 28.9.1861 wurde Tolstoj – drei Monate nach Einreichung seines Gesuchs – im Rang eines Staatsrats aus dem Staatsdienst entlassen.[104]

---

[101] Tolstoj deutet das gegenüber Ivan Aksakov an (Brief vom 31.12.1858, ebd., S. 102).

[102] Vgl. Lirondelle, aaO., S. 166.

[103] Vgl. Kondrat'ev, Graf A. K. Tolstoj (1912), S. 47.

[104] Vgl. ebd., S. 53.

d) Die Zeit der Unabhängigkeit

Tolstojs Rückzug aus seinen offiziellen Funktionen verlief allmählich, und wenn er auch die endgültige Entlassung als Befreiung empfunden hat, so hatte er doch schon gegen Ende der fünfziger Jahre genügend Raum für seine schöpferische Arbeit. Die sechziger Jahre sind der Höhepunkt in Tolstojs schriftstellerischer Biographie, das „dramatische Gedicht" *Don Žuan* sowie seine großen Werke, *Knjaz' Serebrjanyj* und die dramatische Trilogie, erschienen in den Jahren 1862 bis 1870, *Smert' Ioanna Groznogo* kam in St. Petersburg und Moskau sowie in Weimar auf die Bühne. In den letzten Lebensjahren hat Tolstoj aus gesundheitlichen Gründen keine größeren Projekte mehr vollenden können, auch tragen Arbeiten wie *Portret* (auch wenn Tolstoj zum Zeitpunkt ihrer Entstehung nicht weit über fünfzig ist) typische Kennzeichen eines Alterswerks.

Neben Krasnyj Rog und Pogorel'cy war das Landgut Pustyn'ka unweit von St. Petersburg in diesem Jahrzehnt ein bevorzugter Aufenthaltsort Tolstojs (und seiner Familie), sofern er sich nicht auf Auslandsreise befand. Pustyn'ka war 1857/58 ausgebaut worden und hatte den Vorzug der Nähe zur Hauptstadt, was häufige Besuche von befreundeten Schriftstellern erlaubte.[105] Hier empfing Tolstoj A. Fet[106] und Ja. Polonskij, jene Dichter, die ihm von seinen Zeitgenossen literarisch am nächsten standen. Häufiger Gast war auch der konservative Schriftsteller B. Markevič,[107] mit dem ihn eine langjährige Freundschaft verband, die auch durch eine nicht sehr umfang-

---

[105] Weitere Vorzüge – Schönheiten der Natur, angenehme Gesellschaft, Essen, Einrichtung etc. – preist er in einer heiteren Aufzählung gegenüber Turgenev an, den er in einem Brief (30.5.1862; in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 145f) zu einem Besuch bewegen möchte.

[106] Von Tolstoj als Mensch hatte Fet eine sehr hohe Meinung, als Dichter schätzte er ihn jedoch nicht sehr hoch ein; vgl. hierzu E. Ėtkind, „Protiv tečenija". O patriotizme A. K. Tolstogo, in: Zvezda 1991. 4, S. 180-188.

[107] Boleslav Markevič (1822-1884), Verfasser mittelmäßiger Gesellschaftsromane und Mitarbeiter von Katkovs »Russkij vestnik« und »Moskovskie vedomosti«, polemisierte gerne und häufig gegen Nihilisten und Revolutionäre (vgl. Kratkaja literaturnaja ėnciklopedija, Bd. 4, Moskva 1967, Sp. 621).

reiche, aber doch aufschlußreiche Korrespondenz dokumentiert ist.[108] Auch wenn die eigenen literarischen Verdienste Markevičs vergleichsweise gering waren, legte Tolstoj doch Wert auf dessen Urteil über seine Arbeiten.

In Dresden lernte Tolstoj im November 1860 die Lyrikerin Karolina Pavlova kennen, und es entwickelte sich eine literarische Freundschaft, der die Übertragung einiger Versdichtungen Tolstojs ins Deutsche (darunter *Don Žuan* und die beiden ersten Teile der Trilogie) zu verdanken sind.[109] Seine Reisen führten ihn nun jedes Jahr für einige Wochen nach Deutschland, wo er auch, wann immer möglich, mit Karolina Pavlova zusammenzukommen pflegte. In Leipzig konnte er auch endlich Sof'ja Andreevna heiraten, deren Scheidung von ihrem früheren Mann sich so viele Jahre hingezogen hatte.[110] Etwa zur selben Zeit zeigten sich bei Tolstoj die ersten Anzeichen seiner Krankheit, von der seine verbleibenden Lebensjahre überschattet waren. Um welche Krankheit es sich eigentlich handelte, ist nicht geklärt, jedenfalls ging sie mit neuralgischen Kopfschmerzen und asthmatischen Beschwerden einher, die es ihm häufig unmöglich machten, überhaupt zu arbeiten. Seine alljährlichen Kuraufenthalte in Karlsbad brachten nur zeitweilige Besserung.

In Rom lernte er die Fürstin Caroline von Sayn-Wittgenstein sowie den in ihrer Begleitung reisenden Franz Liszt kennen, von dessen Persönlichkeit Tolstoj sehr angetan war und der später eines seiner Gedichte vertont hat.

---

[108] Markevičs Briefe an Tolstoj sind enthalten in: Pis'ma B. M. Markeviča k grafu A. K. Tolstomu, P. K. Ščebal'skomu i drug., S.-Peterburg 1888.

[109] Die deutschstämmige Karolina Karlovna Pavlova (1807-1893), die in ihrer Jugend im Kreise der russischen Romantiker (Puškin, Baratynskij, Venevitinov) verkehrt und mit A. Mickiewicz eine auch literarisch dokumentierte Romanze erlebt hatte, lebte seit 1856 ständig in Deutschland und nannte sich hier Caroline von Pawloff. Tolstoj bemühte sich in den sechziger Jahren um eine Rente für sie, da sie nach der Trennung von ihrem Mann häufig in Geldnot war.

[110] Laut Lirondelle (aaO., S. 218) fand die Hochzeit am 15.4.1863 (neuen Stils) mit A. Bobrinskij und N. Žemčužnikov als Trauzeugen in der griechisch-orthodoxen Kirche statt.

Zweimal war Tolstoj in diesen Jahren in England, zuerst 1860 und noch einmal 1865. Unter anderem wollte er dort D. D. Hume[111] treffen, der als Medium in ganz Europa, unter anderem auch in St. Petersburg, Aufsehen erregte. Tolstoj hatte ihn schon in Rußland kennengelernt und in Pustyn'ka zu Gast gehabt. Dort sowie später in Paris hatte er an spiritistischen Sitzungen teilgenommen, und in einem Brief aus Paris berichtete er ausführlicher über eigene spiritistische Erlebnisse sowie über eine Gesellschaft, die sich mit Spiritismus beschäftigte, seinem Urteil zufolge (jedenfalls zum Teil) in durchaus ernsthafter Weise.[112] Dies war bei Tolstoj – anders als bei vielen seiner Zeitgenossen – weniger eine Laune als ein Ausdruck seines schon immer vorhandenen Interesses an übersinnlichen Phänomenen, wie es sich bereits in seiner frühen Prosa niedergeschlagen hatte. (Aus Pogorel'cy, dem von Aleksej Perovskij ererbten Landgut, schrieb er mehrmals enthusiastisch über die dortige Bibliothek, bei der er besonders das Vorhandensein „vieler alter Bücher über Magie und auch Handschriften" hervorhob.[113] Mit ähnlicher Begeisterung und einer Mischung von Ernst und Ironie schilderte er seinen Aufenthalt auf der Wartburg, wo es ein Spukzimmer gab.[114]) Die erste Englandreise führte ihn außer nach London auch zu einem Treffen russischer Intellektueller (Turgenev, Annenkov, Gercen, Ogarev, Botkin u. a.) auf der Isle of Whight; bei der zweiten Reise im Jahre 1865 ist er offensichtlich mit Wilkie Collins und Charles Dickens zusammengekommen.

Die politischen Ereignisse und Diskussionen der Reformjahre forderten Tolstoj weniger als andere russische Intellektuelle zu öffentlichen Stellungnahmen heraus. Zwar geht sein prinzipieller Standpunkt aus manchen seiner Werke, insbesondere den gegen die Materialisten gerichteten Satiren hervor, doch blieb die Literatur, die Kunst, stets sein Hauptanliegen. (Abgesehen von den beiden

---

[111] Auch in der Schreibweise ‚Home', vgl. Lirondelle, aaO., S. 163f.

[112] Vgl. Brief an Markevič vom 20.3.1860 (neuen Stils) (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 114f).

[113] Brief an Markevič vom 9.1.1859; vgl. auch Brief an N. M. Žemčužnikov vom 28.11.1858 (ebd., S. 105 und S. 97).

[114] Vgl. Brief an Sof'ja Andreevna vom September 1867 (ebd., Bd. 4, S. 218).

Essays zur Inszenierung von *Smert' Ioanna Groznogo* und *Car' Fedor Ioannovič* sowie dem *Pis'mo k izdatelju* (*Brief an den Herausgeber*) anläßlich des Erscheinens des *Don Žuan* hat er nur im engeren Sinne literarische Werke veröffentlicht.) Andererseits haben ihn Ereignisse wie die Bauernbefreiung von 1861 natürlich beschäftigt, das Manifest zur Aufhebung der Leibeigenschaft verlas er persönlich seinen Bauern in Krasnyj Rog. In der Folgezeit unternahm er einige soziale Anstrengungen für die Bauern wie den Bau von Schulen und Krankenhäusern.

Die Arbeit an dem Roman *Knjaz' Serebrjanyj* hatte sich über mehr als zehn Jahre hingezogen. Die ersten Pläne und Entwürfe datieren noch auf die vierziger Jahre; Teile daraus sind während Tolstojs Zeit in Kaluga (1850) noch dem von ihm so sehr bewunderten Gogol' zu Ohren gekommen. Jedoch wurde die Arbeit offensichtlich mehrmals für längere Zeit unterbrochen. Bis spätestens Ende 1856 muß eine erste Fassung des Romans abgeschlossen gewesen sein, die Tolstoj jedoch noch nicht als endgültig ansehen mochte. Eine letzte gründliche Überarbeitung nahm er 1859 in Angriff, welche er – abgesehen von einigen Änderungen, die er wohl im Hinblick auf die Zensur für notwendig hielt[115] – bis zum März 1861 als weitgehend abgeschlossen ansah. Im Dezember begann er mit der Lesung seines Romans bei den „abendlichen Zusammenkünften bei der Zarin", die sich unter großem Beifall der Zuhörer, insbesondere aber der Zarin selbst, bis Januar 1862 erstreckte.

Dostoevskij hatte Interesse bekundet, *Knjaz' Serebrjanyj* in der von seinem Bruder herausgegebenen Zeitschrift »Vremja« zu veröffentlichen,[116] jedoch hatte Tolstoj zu diesem Zeitpunkt bereits Katkov eine Zusage für den »Russkij vestnik« gegeben, wo der Roman dann auch von August bis Oktober mit einer vorangestellten Widmung an die Zarin erschien. Das befürchtete Zensurverbot blieb aus.

---

[115] Vgl. Brief an Markevič vom 21.3.1861 (ebd., S. 127ff): „Ich habe auch meinen großen Roman ‚Knjaz' Serebrjanyj' beendet. Ich meinerseits bin mit ihm zufrieden, jedoch müssen einige Kapitel noch überarbeitet werden. Ich weiß nicht, ob ‚Don Juan' und ‚Knjaz' Serebrjanyj' je das Licht der Welt erblicken werden, denn ich habe den einen wie den anderen mit Sorgfalt und Liebe gerade so geschrieben, als ob eine Zensur gar nicht existierte."

[116] Vgl. Tolstojs Brief an Polonskij vom Juli 1862 (ebd., S. 147).

Die Reaktionen von Kritikern und Schriftstellerkollegen fielen – ungeachtet des bis heute andauernden Publikumserfolgs – sehr unterschiedlich aus. Freilich hatte eine Schilderung der Epoche Ivans IV. (hier ausgehend von dem Jahr 1565, mit der fiktiven Gestalt des Bojaren Serebrjanyj, eines Helden von edlem Gemüt und schlichtem Verstand, im Zentrum), die unvermeidlich eine historische Bewertung des Schreckenszaren und der Moskauer Periode insgesamt einschließen mußte, ohnehin wenig Aussicht auf allseitige Zustimmung. Jedoch ging es Befürwortern wie Kritikern nicht nur um das gezeichnete Geschichtsbild. Die ausführlichen Rezensionen in den Zeitschriften »Vremja«, »Golos«, »Sovremennik« und »Otečestvennye zapiski« waren in der Tendenz, in unterschiedlichem Grad und mit unterschiedlichen Begründungen zwar, aber allesamt negativ. Die umfangreichste, sie erschien in den »Otečestvennye zapiski«, stammte von V. Porečnikov.[117]

In seinem Aufsatz räumt Porečnikov durchaus ein, daß Tolstojs Roman gern und viel gelesen werde, und zwar quer durch die gesellschaftlichen Schichten und Altersgruppen. Er spricht jedoch mehrfach vom Massenleser und hebt ihn gegen den gebildeten Leser ab, dessen Ansprüchen der Roman nicht genüge.

Das breite Interesse führt er unter anderem auf einen gewissen Nachholbedarf zurück, der hinsichtlich dieser selten gewordenen Gattung bestehe. Als Bewertungsmaßstab und zugleich als Erklärung für die Leserresonanz formuliert er die Aufgaben des historischen Romans so: „Er lehrt nicht Geschichte, sondern erklärt sie durch Bilder. Es ist eine vollständige Widerspiegelung des vergangenen Lebens, aber verdichteter als in der Geschichtsschreibung und daher greller, stärker auf das Gefühl wirkend und daher dem Begriffsvermögen besser zugänglich."[118] Seine Kritik setzt an bei der Behandlung des überlieferten, in der Hauptsache aus Karamzins *Geschichte des russischen Staates* bezogenen Materials. Hier kritisiert er die von Tolstoj zwar eingeräumten und prinzipiell auch ver-

[117] V. Porečnikov, Knjaz' Serebrjanyj, istoričeskij roman gr. Tolstogo (Provincial'nye pis'ma o našej literature), in: Otečestvennye zapiski 1863, t. 146, Nr. 2; Zitate nach: Kritičeskaja literatura o proizvedenijach gr. A. K. Tolstogo, Hg. N. Denisjuk, vyp. 2, Moskva 1907, S. 15-41.

[118] Ebd., S. 17.

tretbaren, aber im vorliegenden Falle seiner Meinung nach verfälschenden Abweichungen von den überlieferten Fakten. Diesen Vorwurf dehnt er aus auf die Darstellung der historischen Vorgänge insgesamt; die gegen die Gesellschaft unter Ivan IV. erhobene Anklage wegen ihres Hinnehmens von dessen Tyrannei sei „ungerecht und unnütz"[119]. Von den Figuren sagt er, sie seien in der Charakterzeichnung blaß und psychologisch häufig wenig plausibel, sie „kommen und gehen und wiederholen immer ein und dasselbe – und bei keiner einzigen Gestalt ist das im Innern sich abspielende Drama zu bemerken"[120]. Die einzige wichtige Frauengestalt, Elena Dmitrievna, nimmt er dabei nicht aus. Besonders mißglückt erscheint Porečnikov die Darstellung des Volkes. Als deplaziert bezeichnet er die sporadischen Elemente von Hexerei und Wundern, die der Gegenwart, einer „Zeit des strengen Denkens, nicht des bunten Aberglaubens"[121] nicht gemäß sei. Auch an anderen Stellen vermißt er realistische Handlungsmotivierung. Schließlich bemängelt er noch den unebenmäßigen Stil und die undeutliche Schilderung des Handlungsraums, welche eine klare Vorstellung nicht aufkommen lasse.

M. Saltykov-Ščedrin ließ sich für seine Besprechung im »Sovremennik«[122] etwas seiner satirischen Natur Entsprechendes einfallen. Sein namentlich nicht gezeichneter Artikel gibt vor, das Werk eines kürzlich verstorbenen Lehrers im Ruhestand zu sein, den man angesprochen habe, nachdem von den ständigen Mitarbeitern des »Sovremennik« niemand zu einer Rezension des „im Kreise der zeitgenössischen Literatur so hervorstechenden"[123] Werkes bereit gewesen sei. Die antiquierten Ansichten des Verfassers und seine Begeisterung für Tolstojs Roman, die in ihm Jugenderinnerungen an die historischen Romane Lažečnikovs und Zagoskins wecken, sollen die Gattung im allgemeinen und den *Knjaz' Serebrjanyj* im besonderen als ebenso antiquiert erscheinen lassen. Auf solch ironisch ver-

---

[119] Ebd., S. 24.
[120] Ebd., S. 27.
[121] Ebd., S. 35.
[122] In: Sovremennik 1863, t. XCV, Nr. 4; Zitate nach: Kritičeskaja literatura o proizvedenijach gr. A. K. Tolstogo, Hg. N. Denisjuk (1907), vyp. 2, S. 124-137.
[123] AaO., S. 124.

winkelte Weise kritisiert Saltykov-Ščedrin Charakterzeichnung, Handlungsentwicklung, Phantastik und anderes mehr.

Zwei weitere Rezensionen in »Vremja« und »Golos«[124] räumten zwar schriftstellerisches Talent beim Autor des *Knjaz' Serebrjanyj* ein, beiden erschien jedoch das Bild der Epoche unzureichend wiedergegeben, insbesondere das Volk finde zu wenig Beachtung, und der Zar sei zu einseitig negativ gezeichnet. Als Erklärung wird in »Golos« Tolstojs „Neigung zum Aristokratismus"[125] angeführt, die ihn für tiefere Einsichten blind mache. Seinen eigenen Standpunkt macht der Verfasser deutlich, indem er eine volksverbundene Perspektive („narodnyj vzgljad"[126]) fordert. Auch er kritisiert wie die übrigen Rezensenten Einseitigkeiten der Charaktere.

Diesen Besprechungen und den darin zum Ausdruck kommenden Negativurteilen über *Knjaz' Serebrjanyj* sind zwei Voraussetzungen gemeinsam, die miteinander in Zusammenhang stehen und jeweils in unterschiedlichem Grade zum Tragen kommen. Erstens wird die Gattung des historischen Romans selbst als überlebt abgelehnt und somit jede Befolgung seiner gattungsimmanten Regeln als Mangel empfunden. Zweitens wird die Romanwelt nach den Maßstäben eines wissenschaftlichen Weltbildes gemessen (daher die spöttischen Kommentare zur Figur des Müllers und seiner Zauberei), und im engeren Sinne des aktuellen Standes der Geschichtswissenschaft (bzw. bestimmter Richtungen derselben). Vor solcher Kritik vermochte Tolstoj sich auch durch sein Vorwort, in dem er die „Anachronismen" begründet, nicht zu bewahren. Wie er im übrigen die Besprechungen aufgenommen hat, ist nicht bekannt. Jedenfalls hat er sich sehr für die Meinungen der Kritiker interessiert: „Besonders nützlich und interessant wäre es für mich, von Verurteilungen und sogar Schelte zu erfahren, so hart sie auch sein mögen, ob gerecht oder ungerecht."[127] Über die prinzipiell negative Haltung der Kritik

---

[124] Vremja 1862, Nr. 14 und Golos Nr. 48, 1863; nach: Kritičeskaja literatura o proizvedenijach gr. A. K. Tolstogo, Hg. N. Denisjuk (1907), vyp. 2, S. 138-144 und S. 145-153; beide Artikel ohne Angabe des Verfassers.

[125] Ebd., S. 151.

[126] Ebd., S. 152.

[127] Brief an Polonskij vom Jan./Feb. 1863 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 152).

gegenüber Tolstoj wurde dieser offensichtlich von dem ihm freundschaftlich verbundenen Gončarov in Kenntnis gesetzt, der den Roman positiv aufgenommen hatte. Gončarovs Kommentare schilderte Tolstoj seiner Frau so: „Vom ‚Serebrjanyj' sagt er, daß er eine Heldentat sei und daß man mich erst schätzen werde, wenn ich tot sei; auf das Erscheinen von ‚Smert' Ioanna' warte man bereits mit Boshaftigkeit, um sich sogleich auf ihn zu stürzen und ihn zu vernichten."[128] Außer Gončarov zeigte sich auch Sollogub begeistert von dem Roman,[129] jedoch gelangten diese Urteile nicht in die Presse.

Noch vor dem Erscheinen des *Knjaz' Serebrjanyj* war Tolstoj mit seinem „dramatischen Gedicht" (Untertitel) *Don Žuan* an die Öffentlichkeit getreten, das zwar einen späteren Stand seiner literarischen Entwicklung repräsentierte, jedoch auf die Rezeption des Romans wohl einen gewissen Einfluß gehabt hat (in den oben besprochenen Rezensionen wird mehrmals auf *Don Žuan* verwiesen). Die Idee einer Bearbeitung dieses in der Weltliteratur schon so häufig und in Rußland in herausragender Weise durch Puškin gestalteten Stoffes hatte Tolstoj um die Jahreswende 1857/58. In der Überarbeitungsphase korrespondierte er über Gesamtanlage und einige Detailfragen ausführlich mit Markevič. Die Zeitschriftenausgabe, die 1862 im »Russkij vestnik« erschien,[130] wurde bereits drei Monate später um eine überarbeitete Szene und einen Brief des Autors ergänzt. Die 1867 in dem Band *Stichotvorenija* enthaltene Fassung war nochmals wesentlich verändert, vor allem war der Epilog entfallen, der nach Tolstojs Auffassung als formale Abrundung nicht hinreichend begründet war und inhaltlich nichts Wesentliches zum Ganzen beitrug. Der Text war nicht als Bühnenstück konzipiert, jedoch hat Tolstoj die Ansicht geäußert, man könne ihn ohne größeren Aufwand entsprechend umarbeiten.[131] Der als *Pis'mo k izdatelju* dem Erst-

[128] Brief vom 15.6.1864 (ebd., S. 163).

[129] Vgl. Lirondelle, aaO., S. 216.

[130] Don-Žuan. Dramatičeskaja poėma, in: Russkij vestnik 1862, Nr. 4; Peredelannaja scena iz »Don Žuana«. Pismo k izdatelju, in: Russkij vestnik 1862, Nr. 7.

[131] Vgl. Brief an Markevič vom 20.3.1860 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 112). Die erste russische Aufführung fand

druck des *Don Žuan* nachgeschobene Kommentar[132] war eine durch Kritiken angeregte Darlegung der philosophischen und ästhetischen Voraussetzungen des Dramas, die über den zur Diskussion stehenden Text hinaus Bedeutung hat. Tolstoj definiert hier seine Stellung im russischen Geistesleben, er erläutert seine Auffassung von Funktion und Bedeutung der „reinen Kunst", der „Kunst um der Kunst willen", des „Schönen" in einer von sozialen und politischen Fragen beherrschten Gesellschaft. In der gegenwärtigen Situation müsse ein Schriftsteller schon als Publizist auftreten, um überhaupt wahrgenommen zu werden. Die Kunst und der Sinn für das Schöne seien aber mindestens ebenso wichtig wie das Materielle. Sie gehören nach Tolstojs Auffassung zu der geistigen Basis, ohne die Freiheit und Recht, die Ziele des gesellschaftlichen Wandels, nicht dauerhaft Bestand haben können. Das Bewußtsein hierfür und damit die allgemeine Beachtung der Kunst seien im Schwinden begriffen. In dieser Situation sei sein *Don Žuan* ein „zufälliger und unwillkürlicher Protest gegen die praktische Richtung unserer Belletristik"[133] gewesen. Freilich ist die Kunst für ihn auch nicht Selbstzweck:

> „Wenn der ‚Don Žuan' ihnen, ‚den Lesern' auch nur ein wenig künstlerischen Genuß bereitet, in ihnen einen neuen Gedanken geweckt oder ein neues Gefühl hervorgerufen hat, so ist das für mich ein großer Trost, denn ich kann nicht wie Goethe sagen: ‚Das Lied, das aus der Kehle dringt, ist Lohn der reichlich lohnet' ".[134]

Was den Text selbst betrifft, so sieht sich Tolstoj veranlaßt, den ihm zugetragenen Vorwurf zu entkräften, sein *Don Žuan* sei eine Nachahmung von Goethes *Faust*. Die Form des Prologs, in dem Geister und Satan auftreten, sei nicht Goethe entlehnt, sondern ein Element der mittelalterlichen Mysterien und daher Allgemeingut. Inhaltlich gehe es aber um völlig anderes:

> „Die Bedeutung des Faust-Prologs ist der *Kampf*, der sich *im Menschen* zwischen Licht und Finsternis, zwischen Gut und Böse vollzieht. Die

---

1905 statt (vgl. ebd., Bd. 2, S. 667).

[132] Ebd., Bd. 3, S. 449-453.

[133] Ebd., S. 451.

[134] Ebd.; die Verse aus Goethes *Der Sänger* werden deutsch zitiert. In Tolstojs Ballade *Slepoj* (*Der Blinde*, 1873) singt der blinde Sänger allerdings für sich allein bzw. für die Natur, die ihn umgibt.

Bedeutung des Prologs im *Don Žuan* ist die *Notwendigkeit des Bösen*, die sich *organisch* aus der Existenz des Guten ergibt."[135]

Die Gemeinsamkeiten zwischen den Figuren des Faust und des Don Juan erschöpfen sich nach Tolstojs Auffassung im Streben nach Vollkommenheit, ihre konkreten Ziele hingegen, Erkenntnis und Wissen im einen, Schönheit im anderen Falle, sowie die beschrittenen Wege und die damit verbundenen psychischen Vorgänge seien völlig verschieden. Tolstoj reagierte hiermit unter anderem auf die vernichtende Kritik V. Porečnikovs, die dieser nach dem Erscheinen von Tolstojs Kommentar noch einmal wiederholte und bekräftigte.[136] Trotz einiger ironischer Bemerkungen zum in der Literatur vorherrschenden Naturalismus erscheint ihm ein Werk zu diesem Thema offensichtlich unzeitgemäß (zudem die Bedeutung von Satan und Engeln als handlungstreibende Kräfte), der Versuch, nach Molière, Mozart, Hoffmann und Puškin einen neuen Don Juan schaffen zu wollen, von vornherein zum Scheitern verurteilt und die eigentliche Intention sowie die begriffliche Vergegenständlichung der Grundidee unklar und nebulös.

Positive Aufnahme fand Tolstoj mit seinem dramatischen Gedicht in Deutschland, wo Karolina Pavlova bereits 1860 eine dichterische Übertragung in Angriff nahm, mit der sich Tolstoj sehr zufrieden zeigte und die 1863 in Dresden gedruckt wurde.[137] Sie basiert auf der früheren Fassung; einige Änderungen, die Tolstoj der Übersetzerin mitgeteilt hat, sind berücksichtigt, der Epilog ist jedoch erhalten. Die »Russische Revue« brachte kurz nach Erscheinen des deutschen *Don Žuan* eine Besprechung, die voll des Lobes war über das Werk und die „gewandte und treue Übersetzung".[138] Nach

---

[135] Ebd., S. 452.

[136] V. Porečnikov, „Don-Žuan", dramatičeskaja poėma gr. A. Tolstogo (Provincial'nye pis'ma o našej literature), in: Otečestvennye zapiski 1862, t. 143 (August), S. 270-294 sowie 1862, t. 144 (Oktober), S. 253-255.

[137] Don Juan. Dramatisches Gedicht von Alexis Grafen Tolstoy. Aus dem Russischen übersetzt im Versmaß des Originals von Caroline von Pawloff, Dresden o. J. (1863). Die Äußerung Tolstojs zur Übersetzung findet sich in einem Brief an Polonskij vom Jan./Feb. 1863 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 152).

[138] C. A., Don Juan. Dramatisches Gedicht von Alexis Grafen Tolstoy, in: Russische Revue, Bd. 1, 1863, S. 256-275 (das Zitat zur Überset-

einer Übersicht über die tradierten Bearbeitungen des Stoffes stellt der Rezensent fest:

> „Bei dem russischen Dichter tritt uns der Don Juan in einer überraschend neuen und was uns noch wohlthuender berührt, in einer edleren Gestalt entgegen." [...] „Der Don Juan des russischen Dichters sucht etwas Anderes, etwas Höheres, als den bloßen Genuß; er sucht das Ideal des Weibes in einem Individuum, und wenn er Jede, die er findet, wieder verläßt, so geschieht es, weil er von Jeder getäuscht wird. Diese Idee ist dem russischen Dichter ganz eigen und trägt so viel dazu bei, den Stoff zu veredeln, daß sie für die Bearbeitung desselben epochemachend ist."[139]

Anklänge an Goethe und dessen *Faust* werden auch hier beobachtet, doch nicht als Mangel, sondern vielmehr als Vorzug empfunden. In ihrem Hauptteil besteht die Besprechung dann aus einer ausführlichen Inhaltswiedergabe mit längeren Zitaten aus dem deutschen Text. Sie endet mit einer nochmaligen Herausstellung der Übersetzungsleistung Karolina Pavlovas und der Bemerkung:

> „Rußland kann stolz auf einen Dichter sein, der sich eine ebenso interessante als würdige Aufgabe gestellt, und sie mit ebensoviel Formgewandtheit wie Gedankentiefe durchgeführt hat."[140]

Offensichtlich waren die Rezeptionsbedingungen für Tolstojs *Don Žuan* mit den darin entfalteten philosophischen und psychologischen Problemen sowie seinem ästhetischen Anspruch in Deutschland günstiger als in der Heimat. Dies hatte Tolstoj schon geahnt, als er 1861 (mit Bezug auf die Dresdener Lesungen aus Karolina Pavlovas Übersetzung) an Markevič schrieb: „Ob der *Don Žuan* in Rußland gefallen wird, weiß ich nicht, aber ich werde mich glücklich schätzen, wenn er nur die Hälfte des Erfolges haben wird, den er in Deutschland hatte."[141] Wenn man freilich die in diesen Jahren entstandenen Werke der heute als Klassiker geltenden russischen Au-

zung S. 262). Wer sich hinter den Initialen C. A. verbirgt, ist nicht bekannt.

[139] Ebd., S. 261. Dem Urteil von der „edleren Gestalt" würde sich Ivan Aksakov wohl kaum angeschlossen haben, der sich, wie Tolstoj berichtet, bei einer Lesung des *Don Žuan* über dessen niederträchtiges Verhalten aufrichtig entrüstete (Brief an Sof'ja Andreevna vom 18.10.1861; in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 141).

[140] C. A., aaO., S. 275.

[141] Brief vom 21.3.1861 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 128).

toren betrachtet, so muß man feststellen, daß sie alle – Turgenevs Romane *Dvorjanskoe gnezdo* (*Ein Adelsnest*, 1859), *Nakanune* (*Am Vorabend*, 1859) und *Otcy i deti* (*Väter und Söhne*, 1862), Dostoevskijs *Unižennye i oskorblennye* (*Erniedrigte und Beleidigte*, 1861), Ostrovskijs *Groza* (*Das Gewitter*, 1860), die Erzählungen Leskovs, Nekrasovs Gedichtzyklus *Korobejniki* (*Hausierer*, 1861) und auch noch Lev Tolstojs 1863 begonnener eigentlich historischer Roman *Vojna i mir* (*Krieg und Freiden*, bis 1869) – sehr viel enger mit den russischen Gegenwartsproblemen verflochten waren als A. K. Tolstojs „Dramatisches Gedicht" und seine „Erzählung aus der Zeit Ivans des Schrecklichen". Auch die Werke der genannten Autoren stießen keineswegs auf ungeteilt positive Kritik (z.T. sogar auf ungeteilt negative), ihnen gegenüber hatten jedoch *Knjaz' Serebrjanyj* und *Don Žuan* den Charakter von Ausnahmeerscheinungen. Größere Anerkennung in Rußland errang Tolstoj erst nach 1866 mit seiner dramatischen Trilogie über Boris Godunov.

Der Titel der Tragödie *Smert' Ioanna Groznogo* stand offenbar von Anfang an fest. Er ist einem Brief vom Beginn des Jahres 1863 zu entnehmen,[142] in dem Tolstoj über die Niederschrift der beiden ersten Akte berichtet. Die Beschäftigung mit dem Thema und mit den historischen Materialien geht auf die Entstehungszeit des *Knjaz' Serebrjanyj* und wahrscheinlich sogar noch auf die Tätigkeit am Moskauer Archiv in den dreißiger Jahren zurück. Die wichtigste Quelle auch für *Smert' Ioanna Groznogo* sowie für die Trilogie insgesamt ist Karamzins *Istorija gosudarstva Rossijskogo*.[143] Die Hauptfiguren der Tragödie sind alle historisch, die Handlung ist auf Ivans Todesjahr 1584 festgelegt, umfaßt aber auch einige sehr wesentliche Ereignisse, die historisch eigentlich früher liegen. Im Zentrum stehen neben der psychologischen Analyse der Herrschergestalt Ivans die Machtkämpfe innerhalb der Gruppe der Bojaren, von der Thronentsagung des Zaren über seine Rückkehr bis zu seinem Tod. Boris Godunov kommt in Tolstojs Version eine Schlüs-

[142] Vgl. Brief an Polonskij vom Jan./Feb. 1863 (ebd., S. 151).

[143] Genaue Nachweise der Übernahmen aus Karamzin finden sich im Kommentar Jampol'skijs (ebd., Bd. 2, S. 669f). Jampol'skij gibt auch Erläuterungen zu den Abweichungen von den wissenschaftlich gesicherten Erkenntnissen über die historischen Vorgänge (S. 670ff).

selrolle innerhalb des Geschehens zu, unter anderem wird durch ihn der Tod Ivans IV. herbeigeführt.

Tolstoj hatte nicht von Anfang an eine Trilogie geplant und das erste Drama daher auch nicht entsprechend konzipiert. Als ihm der Gedanke einer Fortsetzung kam, hatte Karolina Pavlova bereits mit der Übersetzung des Textes ins Deutsche begonnen. Durch die Idee einer Fortsetzung sah sich Tolstoj nun zu Änderungen in *Smert' Ioanna Groznogo* veranlaßt, die er seiner Übersetzerin brieflich ankündigte:

> „Da ich aber die Absicht habe, eine Episode aus der Herrschaft Fedors niederzuschreiben, welche auch die Katastrophe von Uglič, die Ermordung des Zarensohnes Dmitrij, einschließt, muß ich einige Donnerschläge in meinem jetzigen Drama auf das Niveau eines fernen Grollens abschwächen. Die Donnerschläge selbst aber möchte ich für das neue Drama aufbewahren."[144]

Vier Monate später dann ließ er bereits den Gesamtumriß der Trilogie erkennen: „Möchten Sie eine Neuigkeit erfahren?" schrieb er an Karolina Pavlova und erklärte dann:

> „Sie denken wohl, sie hätten ein Tragödie in 5 Akten mit dem Titel ‚Der Tod Ivans' übersetzt. Nichts dergleichen! Sie haben lediglich den Prolog zu einer großen dramatischen Dichtung übersetzt, die ‚Boris Godunov' heißen wird. Puškin möge mir verzeihen, aber ich kann es nicht ändern. ‚Zar Fedor', den ich zur Zeit schreibe, ist der Mittelteil dieser Dichtung; der Schluß wird ‚Dmitrij Samozvanec' heißen."[145]

Der letzte Teil der Trilogie sah schließlich doch wesentlich anders aus als zunächst geplant. Der falsche Dmitrij spielt nur eine geringe Rolle, auf der Bühne tritt er nur als Randfigur in Erscheinung; als Titel wählte Tolstoj entsprechend auch *Car' Boris*.

Gedruckt wurde *Smert' Ioanna Groznogo* im Januar 1866 in den »Otečestvennye zapiski«.[146] Bei der Leserschaft war dem Stück sogleich ein großer Erfolg beschieden. Das Spektrum der Urteile in den zahlreichen Rezensionen[147] bewegte sich zwischen »Sovremennik« auf der negativen und »Vestnik Evropy« auf der positiven

[144] Brief an K. Pavlova 11.9.1864 (ebd., Bd. 4, S. 165).
[145] Brief vom 12.1.1865 (ebd., S. 167).
[146] Smert' Ioanna Groznogo. Tragedija v pjati dejstvijach, in: Otečestvennye zapiski 1866, t. CLXIV, Nr. 1, S. 1-116.
[147] Vgl. Lirondelle, aaO., S. 235ff.

Seite, wobei übrigens beide auch zu dem fast gleichzeitig erschienenen *Dmitrij Samozvanec* (*Der falsche Dmitrij*, 1865) Nikolaj Čaevs, einem heute weitgehend in Vergessenheit geratenen Stück über denselben Stoff, Stellung nahmen. Der umfangreiche Artikel im »Sovremennik« befaßt sich nur zu einem Teil direkt mit Tolstojs Tragödie; über weite Strecken stellt er allgemeine Betrachtungen zur historischen Dramatik an oder behandelt andere Autoren.[148] Den Hauptanlaß zur Kritik sieht der Rezensent darin, daß Ivan IV. zu einseitig negativ gezeichnet und dadurch als tragische Figur untauglich sei, da man als Leser nicht mit ihm zu fühlen imstande sei. Das als „Tragödie" untertitelte Stück sei allenfalls als historische Chronik in Versform zu bezeichnen, letzten Endes könne es aber nicht einmal zu den Werken der Kunst gerechnet werden.[149] Boris Godunov (vom Verfasser des Artikels begründeterweise als heimliche Hauptfigur angesehen) werde Unrecht getan, wenn Tolstoj ihm mehr Missetaten zuschreibe, als er tatsächlich verübt habe (womit dessen Mitwirken am Tod Ivans gemeint ist).

Wesentlich differenzierter im Urteil und in der Beweisführung war der Artikel des liberalen Kritikers Pavel Annenkov, der – genau wie Tolstoj – Ende der fünfziger Jahre dem »Sovremennik« den Rücken gekehrt hatte.[150] Tolstojs Tragödie sieht er im Kontext einer seit Puškins *Boris Godunov* entscheidend gewandelten historischen Dramatik in Rußland, die den Charakter „einer neuen Geschichtswissenschaft, bloß einer nicht mit den Mitteln des wissenschaftlichen Spezialisten, sondern auf künstlerische Weise bearbeiteten"[151], angenommen habe. Während man zu Puškins Zeiten aufgrund der schlechten Quellenlage und nur gering entwickelter geschichtswissenschaftlicher Konzepte auf (im Falle Puškins geniales) Erahnen und Vervollständigen der dargestellten Epoche durch die

[148] (Anonym), Sovremennaja russkaja drama. (Po povodu tragedii grafa Tolstogo: Smert' Ioanna groznogo), in: Sovremennik 1866, t. 112, Nr. 2, S. 229-262; zu *Smert' Ioanna Groznogo*: S. 231-235 (Inhaltsangabe) und S. 254-262.

[149] Vgl. ebd., S. 259 und S. 261.

[150] P. Annenkov, Novejšaja istoričeskaja scena, in: Vestnik Evropy 1866, Nr. 3 (ist. chronika), S. 75-83. Zitate nach ders., Vospominanija i kritičeskie očerki, S.-Peterburg 1879, otd. II, S. 323-341.

[151] Ebd., S. 323.

eigene Phantasie angewiesen gewesen sei, bildeten historisches Material und dichterische Erfindung nun gleichberechtigte Elemente der historischen Dramatik. *Smert' Ioanna Groznogo* sei „ein Beispiel für die Bearbeitung des unerläßlichen historischen Materials durch einen freien Künstler, dem die Freiheit seines Schaffens ebensoviel gilt wie der Gegenstand seiner Darstellung selbst".[152] Die Gefahr, sich im Hypothetischen zu verlieren, habe Tolstoj hier besser bewältigt als in *Knjaz' Serebrjanyj*. An der freien Interpretation der Gestalt Godunovs nimmt jedoch auch Annenkov Anstoß. Nichtsdestoweniger ist die Tragödie nach seiner Beurteilung auf der Höhe der westeuropäischen Literatur, ohne dabei das originär Russische aus dem Auge zu verlieren. Unter den zeitgenössischen Dramatikern, die sich mit der russischen Geschichte auseinandersetzen, weist er A. K. Tolstoj den ersten Platz zu. Dieser selbst war über die Rezension Annenkovs sehr ungehalten, sie weiche einem eindeutigen Urteil aus und sei rundweg inkompetent.

> „Er kennt noch nicht das Einmaleins der Ästhetik und hat, wie man sieht, noch nie etwas über Ästhetik gelesen." [...] „Die Verrisse des »Sovremennik« sind mir bei weitem lieber als solche Lobhudeleien. Dort wird wenigstens einfach geschimpft, und man sieht sogleich, um was es geht."

Vieles sei pedantisch (etwa die Anmerkungen zum Vers) oder schlicht wirres Zeug, im übrigen begegne man auf Schritt und Tritt grammatikalischen Fehlern.[153]

Eine wohlwollende, ja überschwengliche Rezension kam aus Deutschland.[154] Der Autor (dessen Identität leider unbekannt ist) war schon 1863 zugegen, als die beiden ersten Akte von *Smert' Ioanna Groznogo* in einem Dresdener literarischen Kreis vorgetragen wurden (in der Übersetzung Pavlovas). Schon damals dachte man an eine deutsche Inszenierung des Stückes in Dresden. „Die Deutschen waren besonders entzückt von der kunstvollen Disposition der Tragödie, welche der großartigen Disposition der Schil-

---

[152] Ebd., S. 332.

[153] Brief an Sof'ja Andreevna vom 27.8.1866 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 185f).

[154] (Anonym), Graf Tolstoi's Johann der Schreckliche, in: Magazin für die Literatur des Auslandes 1866, Jg. 35, Nr. 52, S. 734-735.

ler'schen Dramen gleichkommen soll."[155] Der Hinweis auf Schiller ist nicht allein durch die Nationalität des Verfassers bedingt; er findet sich auch in den russischen Besprechungen. Zudem ist bekannt, daß Tolstoj die Schillerschen Dramen gut kannte und auch dessen Briefwechsel mit Goethe studiert und dabei den Äußerungen zur Dramatik besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat.[156] Zur Inszenierungsproblematik fährt der deutsche Rezensent fort:

> „Die Vorstellung dieser Tragödie auf den russischen Bühnen wäre insofern ein Ereignis für Rußland, als in derselben zum ersten Male ein russischer Zar mit allen seinen Attributen auf der Scene erscheinen würde, was bis jetzt streng verpönt war."[157]

In eine Inszenierung in Rußland hatte Tolstoj große Hoffnungen gesetzt. Sie waren geweckt worden, als er Gelegenheit hatte, das Stück der Zarin vorzulesen und zu seiner Freude großen Anklang damit fand.

> „Ich bin mir nicht sicher, aber mir scheint, daß sie möchte, daß es für die russische Bühne zugelassen wird. Wenn das passiert, ist meine Reputation gemacht, allen Zeitschriften zum Trotz..."[158]

Die Inszenierung kam tatsächlich zustande, sie wurde mit großem Aufwand in der Ausstattung unter Mitwirkung des Autors vorbereitet. Besonderen Wert legte man auf historische Treue der Kostüme und Requisiten, wozu fachkundige Berater wie der Historiker N. I. Kostomarov sowie der Historienmaler V. G. Švarc mit seinen Kostümentwürfen ihren Beitrag leisteten. Am 12. Januar 1867 fand an der Petersburger Hofbühne, dem »Mariinskij teatr«, die Uraufführung statt. Sie war ein großer Erfolg beim Publikum, und Tolstoj, der sich die Inszenierung offensichtlich viele Male ansah, registrierte genau ihre Stärken und Schwächen, auch kleine Fehler im Detail – bis hin zur Aussprache. Seine Beurteilungen, die aus Briefen zu entnehmen sind, schwanken zwischen Begeisterung, z. B. über die gelungene Ausstattung, und Enttäuschung, etwa darüber, daß V. V.

---

[155] Ebd., S. 734.

[156] Vgl. Brief Tolstojs an K. Pavlova vom 12.1.1865 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 166ff).

[157] (Anonym), Graf Tolstoi's Johann der Schreckliche, aaO., S. 734.

[158] Brief an Sof'ja Andreevna vom 24.7.1864 (in: Polnoe sobranie sočinenij gr. A. K. Tolstogo (1907/08), Bd. 4, S. 115).

Samojlov, der nach einigen Wochen von P. V. Vasil'ev die Hauptrolle übernommen hatte und den Tolstoj eigentlich für einen großartigen Schauspieler hielt, Unsicherheiten im Text zeigte.[159] (Bei den Kontroversen innerhalb des Ensembles um die Besetzung der Hauptrolle hatte Tolstoj vergeblich zu vermitteln versucht.) Der Gesamteindruck des Autors war aber eher negativ.

> „Ein bißchen ist mir dieses Stück zuwider geworden, denn es wird so schlaff gespielt, ausgenommen die Volksszene, die ist *vorzüglich*. Ich wünschte mir sehr, daß man es in Moskau inszenierte."[160]

Die Resonanz in der Presse war sehr groß und zumeist positiv, was Tolstoj aber mehr auf die „Neuheit des Sujets", d. h. die Tatsache, daß ein Zar auf der Bühne auftrat, und die prächtige Ausstattung zurückführte als auf die Qualitäten des Stückes selbst.[161] Freilich gab es auch kritische Kommentare. „*Sämtliche Roten und Nihilisten sind darüber entrüstet* und fallen nach Kräften über mich her. Ich muß gestehen, daß mir das am allermeisten schmeichelt."[162]

Ein Jahr später folgte das Moskauer »Malyj teatr« in der Tat mit einer eigenen Inszenierung, die beim Publikum ebenfalls großen Anklang fand. Der Weg über die Bühnen der Provinz wurde jedoch bald durch die Zensur gestoppt, nach 1870 war *Smert' Ioanna Groznogo* nur noch vereinzelt und ausschließlich in den Hauptstädten zu sehen.

Ein Ereignis besonderer Art war die vom Großherzog Carl Alexander mit Eifer geförderte Aufführung des Stückes in Weimar mit Otto Lehfeld in der Titelrolle. Die Uraufführung am 30. Januar 1868 wurde mit stürmischem Beifall bedacht. Die Freude Tolstojs über diesen Erfolg war jedoch nicht ungeteilt. Die allenthalben zum Vorschein kommende Unkenntnis der russischen Verhältnisse (z. B. versuchte man, das typisch Russische durch Verwendung von Turbanen und ähnlichen „orientalischen" Elementen zu vermitteln), die

---

[159] Vgl. Brief an F. M. Tolstoj vom 7.2.1867 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 199; vgl. auch die Briefe S. 202 und 203).

[160] Brief an N. A. Čaev vom 14.2.1867 (ebd., S. 202).

[161] Vgl. Brief an K. Pavlova vom 26.3.1867 (ebd., Bd. 4, S. 209). Tolstoj gibt hier auch die Kosten der Inszenierung an, die sich auf die stattliche Summe von 27 000 Rubeln beliefen.

[162] Ebd., S. 210.

er nur teilweise ausräumen konnte, hinterließ bei ihm einen unguten Eindruck. Andererseits schätzte er den Enthusiasmus, mit dem sich die Schauspieler, für deren Leistung er teilweise große Anerkennung fand, ihrer Aufgabe widmeten. Auch berührte es ihn, daß sein Stück an einem so sehr mit Goethe und Schiller verbundenen Ort realisiert wurde.[163]

Hinsichtlich der Übersetzung hatte er Karolina Pavlova zu Kürzungen ermutigt, die seinem Grundprinzip der Konzentration auf das Notwendige entsprachen. In einem sonst französisch verfaßten Brief schrieb er ihr auf deutsch:

> „Streichen Sie nur wacker aus, *und sagen sie nicht in zwei Versen, was man in einem sagen kann.* Sie sind Künstlerin vom Wirbel bis zu den Zehen, gehen Sie ja Vers für Vers durch, und immer gestrichen, immer gestrichen, wo zu streichen ist. Streichen wird man uns ohne dies in Weimar, also lassen wir ihnen so wenig wie möglich zu tun. Ajax muß durch Ajax' Kraft fallen, das ist nützlich und nobel. Sie können sich nicht vorstellen, wie unbarmherzig ich gegen Fedor bin und wie ich nicht nur ganze Bogen, sondern ganze Hefte gestrichen habe."[164]

Am 27. Februar 1868 schrieb Tolstoj an seinen Freund V. P. Botkin, der zweite Teil der Trilogie, *Car' Fedor Ioannovič*, sei fertig,[165] und bat ihn, bei sich eine Lesung zu arrangieren, zu der unter anderem die Schriftsteller Gončarov, Tjutčev, Fet, der Historiker Kostomarov, der Kritiker Annenkov sowie der Verleger Stasjulevič, in dessen »Vestnik Evropy« das Stück im Mai erschien, eingeladen wurden (die Lesung fand am 1. März statt). Ins Zentrum des Geschehens stellte Tolstoj den Machtkampf zwischen Boris Godunov, der als Berater des willensschwachen Zaren Fedor die Staatsge-

---

[163] Zur Weimarer Inszenierung und deren Begleitumständen vgl. den an interessanten (auch amüsanten) Details reichen Artikel von Arthur Luther, Ein russischer Dichter in Carl Alexanders Weimar, in: Seemannskost (Artur Seemann gewidmet von dem Direktor und den Bibliothekaren der Deutschen Bücherei), Leipzig 1919, S. 7-31.

[164] Brief vom 26.3.1867 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 207f).

[165] Vgl. ebd., S. 228. Das Stück erschien unter dem Titel „Car' Fedor Ioannovič. Tragedija v pjati dejstvijach" (v stichach) („Zar Fedor Ioannovič. Tragödie in fünf Aufzügen" (in Versen)), in: Vestnik Evropy 1868, Nr. 5 (T. III (CLXXXV)), S. 5-149, und war mit dem Abschlußdatum 17. März 1868 versehen.

schäfte kontrolliert, und der mit ihm verfeindeten Gruppe der Bojaren, die Dmitrij, den jüngsten Sohn Ivans IV., als Zaren einsetzen wollen. Das Stück endet mit der Nachricht von Dmitrijs Tod (der in Tolstojs wie auch schon in Puškins Interpretation auf Geheiß Godunovs ermordet wurde) und dem Entschluß Fedors, die Führung des Landes nun ganz Godunov zu überlassen. Tragende Elemente sind abgesehen vom äußeren Geschehen die Problematik der Rechtfertigung von Verrat und Verbrechen durch die nationale Verantwortung sowie die Charakteranalyse des handlungsunfähigen, in seiner Seelenreinheit aber nahezu heiligen Fedor.

Den zweiten Teil seiner Trilogie auf der Bühne zu erleben, war Tolstoj nicht beschieden. Die Zensurkommission, die den Text prüfte, hätte nach einigen genau bezeichneten Änderungen (u. a. Streichung sämtlicher geistlichen Personen und Handlungen) noch eine Aufführung erlaubt, jedoch machte der Innenminister A. E. Timašev dem Dramatiker am 26.5.1868 wegen der Darstellung des Zaren, die nach seinem Eindruck „in der Öffentlichkeit allerungeziemlichstes Gelächter hervorrufen würde", die Auflage einer völligen Umarbeitung und erneuten Vorlage des Textes bei der Zensurbehörde.[166] Einiges hat Tolstoj offenbar tatsächlich geändert (insbesondere hinsichtlich der geistlichen Personen); dennoch sprach Timašev mit Datum vom 24.9.1868 das endgültige Verbot des Stükkes für die Bühne aus. Erst dreißig Jahre später konnte die Aufführung einer erheblich zensierten Fassung am Moskauer Künstlertheater (MChAT) durchgesetzt werden.

Nicht geringen Anteil an dem Verbot hatte auch der Vorsitzende der Zensurkommission, Feofil Matveevič Tolstoj, der zuvor eine durchaus lobende Besprechung zu *Smert' Ioanna Groznogo* veröffentlicht hatte. Durch solche Doppelzüngigkeit sah sich Tolstoj veranlaßt, einige Spottgedichte in Form von Sendschreiben an seinen Namensvetter (*Poslanija k F. M. Tolstomu*) zu verfassen.[167]

---

[166] Diese Angaben nach Jampol'skij in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 2, S. 678-680.

[167] Vgl. Lirondelle, aaO., S. 261f. Die Rezension F. M. Tolstojs erschien unter dem Pseudonym ‚Rostislav' in: Golos 1867, Nr. 17 und 1867, Nr. 35. Nur zwei der Sendschreiben sind erhalten. Zu der Reaktion F. M. Tolstojs darauf vgl. A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 1, S. 765.

Unter den in ihren Wertungen gemischten Rezensionen war wiederum P. Annenkov mit einem Beitrag im »Russkij vestnik« vertreten, der nach den bereits in der Besprechung von *Smert' Ioanna Groznogo* entwickelten Kriterien einige Einwände erhebt (insbesondere gegen das von ihm beobachtete Übergewicht an Phantasie gegenüber den historischen Tatsachen), jedoch noch eindeutiger als zuvor ein positives Gesamturteil fällt.[168] Auch über diese Kritik war Tolstoj, der von ihrem Verfasser meinte, er wisse selber nicht, was er eigentlich sagen wolle, ziemlich verärgert.[169]

Im selben Jahr, in dem *Car' Fedor Ioannovič* im »Vestnik Evropy« erschien, brachte Stasjulevič den Text noch einmal selbständig heraus, außerdem erschienen die Essays *Proekt postanovki na scenu tragedii „Car' Fedor Ioannovič"* (*Projekt für die Bühneninszinierung der Tragödie „Zar Fedor Ioannovič"*, das Pendant zu dem zwei Jahre zuvor gedruckten *Projekt* zu *Smert' Ioanna Groznogo*) und *»Smert' Ioanna Groznogo« na vejmarskoj scene* (*»Der Tod Ivans des Schrecklichen« auf der Weimarer Bühne«*, zusammengestellt aus Briefen an Markevič).[170] Bereits im Jahr darauf folgte Karolina Pavlovas deutsche Übersetzung der Tragödie.[171]

An den abschließenden Teil der Trilogie machte sich Tolstoj mit großer Begeisterung und unter dem Zuspruch seiner Frau, die den Anfang von *Car' Boris* als das Beste bezeichnete, was er je geschrieben habe.[172] Über historische Einzelheiten beriet er sich unter anderem mit Kostomarov. Das Stück zeigt Godunov zu Beginn

[168] P. Annenkov, Poslednee slovo russkoj istoričeskoj dramy. Car' Fedor Ioannovič, tragedija grafa A. K. Tolstogo, in: Russkij vestnik 1868, Nr. 7, S. 130-151.

[169] Vgl. Brief an Markevič vom November 1868 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 243).

[170] *Proekt postanovki na scenu tragedii „Car' Fedor Ioannovič"* erschien in: Vestnik Evropy 1868, Nr. 12, S. 506-542; *Proekt postanovki na scenu tragedii „Smert' Ioanna Groznogo"* als selbständige Broschüre, S.-Peterburg 1866; *„Smert' Ioanna Groznogo" na vejmarskoj scene* in: Sovremennaja letopis' 1868, Nr. 5 (18. Feb.), S. 5.

[171] Zar Fedor Iwanowitsch. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Alexis Grafen Tolstoy. Aus dem Russischen übersetzt von Caroline von Pawloff, Dresden 1869.

[172] Vgl. Brief Tolstojs an K. Pavlova vom 18.11.1868 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 242).

als Zaren auf dem Gipfel der Macht und entwickelt dann den unaufhaltsamen Niedergang, der als Konsequenz nicht des Auftretens des falschen Dmitrij (der – anders als bei Puškin, wo er im Zentrum eines selbständigen Handlungsstrangs steht – gar nicht auf die Bühne kommt), sondern der um der Macht willen begangenen Verbrechen gezeigt wird. Das Manuskript der ersten vier Akte reichte Tolstoj Ende 1869 bei Stasjulevič ein, der letzte Akt folgte im Januar, so daß *Car' Boris* im März im »Vestnik Evropy« erscheinen konnte, eine Buchausgabe folgte im Frühjahr desselben Jahres.[173] Die Briefe aus dieser Zeit enthalten vielfältige Überlegungen und Erläuterungen zur Konzeption des Stückes, seiner Stellung innerhalb der Trilogie, zur dramatischen Architektur im allgemeinen sowie zum historischen Sinn des Dramenzyklus und damit verbunden über den Gang der russischen Geschichte. Für die Analyse bieten sie eine wertvolle Ergänzung zum Text selbst.

Karolina Pavlova betrachtete den *Car' Boris* eher kritisch und lehnte es auch ab, ihn zu übersetzen. Eine vom Fürsten Emil von Sayn-Wittgenstein angefertigte Übersetzung gelangte nur bis zum vierten Akt und wurde nie gedruckt; auch der Plan einer Aufführung in Weimar zerschlug sich.[174] An eine Aufführung in Rußland war nach dem Verbot des *Car' Fedor Ioannovič* nicht zu denken, jedoch hatte Tolstoj den *Car' Boris* so geschrieben, „als müsse er auf die Bühne kommen".[175] Überraschend wurden von der Theaterzensur nur einige unwesentliche Änderungen verlangt, auf die sich Tolstoj sicher eingelassen hätte; von der Direktion der Hoftheater aber wurde das Stück nicht zur Inszenierung angenommen. Erst nach Tolstojs Tod fand 1881 im Moskauer »Puškinskij teatr« die Uraufführung statt.[176]

Die Resonanz in der Presse auf die Veröffentlichung von *Car' Boris* war geringer als bei den beiden ersten Teilen der Trilogie,

---

[173] Car' Boris. Tragedija v pjati dejstvijach (v stichach), in: Vestnik Evropy 1870, Nr. 3 (T. III (CXCI)), S. 154-162; dass., S.-Peterburg 1870.

[174] Vgl. Brief Tolstojs an Caroline von Sayn-Wittgenstein vom 25.3. 1872 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 396f).

[175] Brief an Caroline von Sayn-Wittgenstein vom 9.5.1869 (ebd., S. 288).

[176] Vgl. ebd., Bd. 2, S. 687.

geringer auch als bei Erscheinen des ersten Gedichtbandes, der neben lyrischen Werken und Balladen das dramatische Gedicht *Don Žuan* sowie die Verserzählungen *Grešnica*, *Ioann Damaskin* und erstmals das Fragment *Alchimik* enthielt.[177]

Aus der Rezension in den »Otečestvennye zapiski«[178] geht hervor, daß Tolstoj nicht zu den Dichtern gehörte, die im Mittelpunkt der literarischen Diskussionen standen. Gleichwohl waren viele seiner Gedichte – als Beispiele nennt der Rezensent „*Oj, kab Volga-matuška da vspjat' pobežala*" („*Ach wenn die Wolga rückwärts flösse*", 1856), *Pantelej celitel'* (*Der Heiler Pantelej*, 1866; eine an das Volkslied *Pantelej-gosudar' chodit po dvoru* (*Der Herr Pantelej geht übern Hof*) angelehnte Polemik gegen Positivisten und Materialisten) und *Čužoe gore* (*Fremdes Leid*, 1866)) – in aller Munde, weshalb er das Erscheinen dieser ersten Ausgabe der Versdichtungen A. K. Tolstojs begrüßt.

Nach Ende der fünfziger Jahre, als die lyrische Produktion in Quantität und Vielfalt ihren Höhepunkt erreicht hatte, verlagerte sich das Interesse des Dichters auf historische Themen und Satiren. Im engeren Sinne lyrische Gedichte finden sich seit den sechziger Jahren nur noch ganz vereinzelt. Ein wichtiger poetologischer Text ist *Protiv tečenija* (*Gegen den Strom*, 1867), eine (Selbst-)Aufforderung an die Künstler, gegen den Strom der Zeit, die ohne Kunst auszukommen glaube, für die Dichtung und die Inspiration einzutreten. Zu den Beispielen aus der Menschheitsgeschichte, die zur Verdeutlichung angeführt werden, gehört auch der schon in *Ioann Damaskin* angesprochene byzantinische Bilderstreit.

Die durch die Arbeit an der Trilogie bedingte Beschäftigung mit der russischen Geschichte brachte als Nebenprodukt eine Reihe von Balladen und parabelhaften Gedichten hervor. Das schon erwähnte *Čužoe gore* ist eine solche Parabel; es handelt von der Last, die sich Rußland durch seine Geschichte aufgebürdet hat. Ein Recke reitet durch den Wald und fühlt sich so stark, daß er jede Last tragen zu können meint. Da steigt das Leid Jaroslavs zu ihm in den Sattel, sodann das Leid der Tataren, dann das Leid Ivans IV., bis es dem

[177] A. K. Tolstoj, Stichotvorenija, S.-Peterburg 1867, 398 S.

[178] (Anonym), Stichi grafa A. K. Tolstogo, in: Otečestvennye zapiski 1867, t. 172, Nr. 6, S. 125-131.

Recken schließlich zu viel wird, doch ablegen kann er es jetzt nicht mehr, er muß es ewig weitertragen. Eine von Tolstoj mit großem Engagement verfochtene Auffassung war die enge Bindung Rußlands an Europa während der Kiever Periode. Das Unglück kam aus seiner Sicht mit den Tataren über Rußland, und die gesamte Moskauer Zeit, insbesondere die Tyrannei Ivans des Schrecklichen, ist durch das mongolische Element verursacht.[179] Durch diese Ablehnung der Moskauer Periode brachte er sich auch in Widerspruch zu den Slavophilen, denen er auch ihren großrussischen Chauvinismus übelnahm (dies betraf übrigens auch seinen Freund Markevič). In Balladen wie *Pesnja o Garal'de i Jaroslavne* (*Lied über Harald und Jaroslavna*, 1869) und *Tri poboišča* (*Drei Schlachten*, 1869) wird vor allem die Eingebundenheit Rußlands in die europäische Geschichte in den Vordergrund gestellt. In ihrem Stoff überschneiden sie sich, in der zweiten Ballade wird das Schicksal Kievs im 11. Jahrhundert mit der normannischen Eroberung in England verknüpft. Sie ist reich an eindrucksvollen, düsteren Bildern von Tod und Untergang, teils durch Träume und Prophezeiungen vorweggenommen, teils durch die von den verschiedenen Schlachtfeldern sich zusammenfindenden Krähen berichtet.

Von der Taufe Rußlands handelt die Ballade *Pesnja o pochode Vladimira na Korsun'* (*Gesang vom Heereszug Vladimirs nach Cherson* 1869); thematisch damit verwandt ist die Ballade *Rugevit* (*Rugevit*, 1870), die – in der ungewöhnlichen ‚Wir'-Form – die Christianisierung der Rügener Slaven im 12. Jahrhundert behandelt. Eine humorvolle Note hat die Ballade *Gakon slepoj* (*Haco der Blinde*, 1869/70), in der sich der blinde warägische Recke für den Kiever Fürsten Jaroslav in die Schlacht stürzt und aus Versehen diesen selbst angreift. Ganz die Oberhand gewinnt der Humor schließlich in *Istorija gosudarstva Rossijskogo ot Gostomysla do Timaševa* (*Geschichte des russischen Staates von Gostomysl' bis Timašev*, 1868).[180] Dies ist eine satirische Geschichte Rußlands in 83 jambi-

[179] A. K. Tolstojs Auffassungen von der russischen Geschichte sind in der Sekundärliteratur vielfach dargestellt worden. Eine knappe Zusammenstellung enthält der Aufsatz von Ėtkind (aaO.).

[180] Der Text wurde erst 1883 in einer verstümmelten Form veröffentlicht, die seitdem mehrmals korrigiert und ergänzt worden ist.

schen Vierzeilern mit Einsprengseln in französischer, deutscher (es reimen ‚Igor'' auf ‚Krieger' sowie ‚Ol'ga' auf ‚Reihenfolge'), lateinischer und kirchenslavischer Sprache sowie einem in verschiedenen Variationen auftretenden Refrain, der besagt, daß trotz aller Anstrengungen in Rußland keine Ordnung einkehre.

Weit ab von Rußlands Vergangenheit und Gegenwart, nämlich im Spanien des 13. Jahrhunderts, hat Tolstoj sein Fragment einer Verserzählung *Alchimik* (1867) angesiedelt. Seine Hauptfigur hat den katalanischen Mystiker Raimundus Lulle (1235-1316) zum Vorbild, der gezeigt wird, wie er – von plötzlicher Liebe zu einer schönen Frau erfaßt – zu Pferd in eine Kirche stürzt und der ihm bis dahin Unbekannten seine Liebe erklärt. Die Schöne verspricht, die Seine zu werden, wenn es ihm gelinge, für sie das Wasser des Lebens zu finden. Die Erzählung bricht ab mit Raimunds Grübeln über die Weltzusammenhänge während der Reise nach Rom, wo er die Antworten auf seine Fragen suchen will.

e) Das Spätwerk; Krankheit und Tod

Seine letzten Lebensjahre verbrachte Tolstoj zu einem großen Teil im Ausland. Die regelmäßigen Kuren in Karlsbad, verbunden mit Besuchen in Dresden, setzte er fort, im Winter war er meist in Italien, nicht selten im Umkreis der Zarin. Seine Krankheit verschlimmerte sich so sehr, daß ihm das Schreiben nur phasenweise möglich war. Eine Belastung stellte auch der wirtschaftliche Niedergang seiner Besitzungen dar; mit ökonomischen Fragen hatte Tolstoj sich nie beschäftigt, und seine Güter wurden teilweise so schlecht verwaltet, daß einige von ihnen verkauft werden mußten. Wie ernst er die Lage selbst einschätzte, läßt sich daran ablesen, daß er sogar erwog, wieder in den ihm so verhaßten Staatsdienst zurückzukehren, wozu es allerdings nicht kam.

Nach dem Abschluß der Trilogie nahm Tolstoj sogleich ein neues dramatisches Projekt in Angriff, dessen Umriß er gegenüber Karolina Pavlova so skizzierte: „Ich lechze nach einem rein menschlichen, nicht historischen und nicht übermenschlichen Drama".[181] Konkret

[181] Brief vom 5.7.1870 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 345); die zitierte Stelle ist im Original deutsch.

sollte es um einen Menschen gehen, „der aus einem bestimmten Grund zum Schein eine Gemeinheit auf sich nimmt".[182] Bald darauf traf Tolstoj die Entscheidung, die Handlung im Novgorod des 13. Jahrhunderts zu situieren, und bat seine Frau, Informationen für ihn zu beschaffen, über „Gebräuche, Namen, Straßen, Ämter".[183] Das Drama, dessen vorläufiger Titel *Posadnik* (dies ist die Bezeichnung des Novgoroder Stadtoberhaupts) lautete, wurde nicht zum Abschluß gebracht. Tolstoj unterbrach die Arbeit daran immer wieder und gab das Projekt spätestens 1873 auf, da er sich – wie es in einem Brief heißt – gesundheitlich nicht zu so ernsthafter Arbeit in der Lage fühlte, wie sie das Drama erfordere.[184] Ein weiterer Grund, warum Tolstoj die Arbeit nicht mit dem gleichen Eifer vorantrieb wie bei anderen Werken, war die ungünstige Beurteilung der entworfenen Teile durch seine Frau, deren Kritik er stets sehr ernst nahm. Die drei ersten Akte, über die das Stück nicht hinausgekommen ist, hatte er in Dresden zunächst in Prosa niedergeschrieben, zu Beginn des darauffolgenden Jahres setzte er große Teile in Blankverse um („*weil es für mich leichter ist, in Versen zu schreiben, als in Prosa*"[185]), ohne daß sich jedoch Sof'ja Andreevnas Meinung änderte.[186]

Zu Lebzeiten Tolstojs erschien nur eine Szene aus dem ersten Akt im Druck, die drei Akte als Ganzes veröffentlichte erstmals Stasjulevič in der Werkausgabe von 1877, und bereits im selben Jahr wurde das unvollendete Stück in St. Petersburg aufgeführt.[187]

Das Geschehen ist in die äußere Situation des Kriegszustandes Novgorods mit Suzdal' eingebunden. Der Posadnik setzt als Befehlshaber der Streitkräfte einen Mann ein, dem er als einzigen die erfolgreiche Verteidigung zutraut. Als dieser in Verdacht gerät,

---

[182] Brief an Sof'ja Andreevna vom 10.7.1870 (ebd., S. 346).

[183] Brief an Sof'ja Andreevna vom Juli und 3.8.1870 (ebd., S. 347).

[184] Vgl. Brief an Caroline von Sayn-Wittgenstein vom 26.5.1873 (ebd., S. 412).

[185] Brief an Ja. Polonskij vom 25.2.1871 (ebd., S. 361).

[186] Vgl. Lirondelle, aaO., S. 287.

[187] I. Akt, 2. Szene in: Skladčina (Literaturnyj sbornik, sostavlennyj iz trudov russkich literatorov v pol'zu postradavšich ot goloda v Samarskoj gubernii), S.-Peterburg 1874, S. 481-516; vollständiger Text in: A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie stichotvorenij, 2. Aufl., S.-Peterburg 1877, S. 269-378. Uraufführung durch das Ensemble des »Aleksandrinskij teatr«.

einen Verrat begangen zu haben, und das Volk seinen Kopf fordert, nimmt der Posadnik die Schuld auf sich, um die Stadt vor der feindlichen Eroberung zu bewahren. Aufgrund seiner Verdienste wird sein Leben geschont, und er wird aus Novgorod verbannt.

Eine Arbeit, die Tolstoj weniger in Anspruch nahm und die ihm trotz Krankheit relativ leicht von der Hand ging, war die Verserzählung *Portret* (*Das Porträt*), von der er die folgende Charakterisierung gab:

> „Das Sujet ist ein wenig idyllisch. Es ist so etwas in der Art von ‚Dichtung und Wahrheit', eine Kindheitserinnerung, die zur Hälfte wahr ist, die Liebe eines kleinen Jungen zu einem Bild. Da braucht man sich nicht anzustrengen."[188]

Die erste Fassung entstand im Winter 1872/73 in Florenz, im darauffolgenden Sommer begab sich Tolstoj an die Überarbeitung und reichte den Text anschließend beim »Vestnik Evropy« ein.[189]

Die Leichtigkeit, mit der die Verserzählung geschrieben ist, merkt man ihr durchaus an und sie macht eine ihrer Qualitäten aus. Der oft ironische Abstand zwischen dem abgeklärten Erzähler-Ich und dem Ich als elfjähriger Junge, der sich in das Gemälde einer schönen Frau verliebt, trägt dazu ebenso bei wie gegenwartsbezogene Anspielungen (etwa auf die Diskussion um die Bildungsreform), Leseranreden und direkte oder indirekte Zitate aus anderen Werken der Literatur. Auch jener phantastische Abschnitt, als das Porträt lebendig wird und mit dem Jungen sein mitternächtliches Menuett tanzt, zerstreut das Romantisch-Unheimliche durch das menschlich heitere Auftreten der zum Leben erwachten jungen Frau.

In einer Sammelrezension zu mehreren Heften von »Vestnik Evropy« heißt es: „Sehr gefallen hat mir eine kleine, einfache und meiner Ansicht nach gerade deswegen poetische Erzählung A. Tolstojs in Versen, die davon handelt, daß seine erste Liebe dem Porträt irgendeiner Frau galt".[190] Lirondelle vermerkt jedoch auch

---

[188] Brief an Caroline von Sayn-Wittgenstein vom 26.5.1873 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 412). Die gesperrten Stellen sind auch im Original deutsch.

[189] *Portret* erschien in: Vestnik Evropy 1874, Nr. 1, S. 50-74.

[190] (Anonym), Zametki dosužego čitatelja, in: Graždanin 1874, Nr. 11, S. 329-335, hier: S. 333f.

einige weniger positive Kritiken, über die sich Tolstoj freilich durch den Beifall seiner Freunde (Gončarov, Kostomarov u. a.) hinwegtrösten ließ.[191]

Im gleichen Sommer, in dem Tolstoj sein *Portret* abschloß, schrieb er auch eine seiner glänzendsten Satiren, die Ivan Turgenev ebenso begeistert hat wie Lev Tolstoj und die sich nach ihrer Veröffentlichung in Berlin unter dem Titel *Son statskogo sovetnika Popova* (*Der Traum des Staatsrats Popov*, 1878) in Rußland schnell verbreitete.[192] Ausgehend von dem an Gogol's Beamtenfiguren erinnernden Staatsrat Popov, der den Traum hat, er sei zum Namenstag des Ministers aus Versehen ohne Hosen gegangen, präsentiert Tolstoj dem zeitgenössischen Publikum seine humorvolle Kritik an bestimmten Persönlichkeiten, an Standesdünkel, Untertanengeist, Modenarrheiten und – einmal mehr – der naturalistischen Tendenzliteratur.

Mit einigen satirischen Balladen jener Jahre begab sich Tolstoj ebenfalls auf den Boden der aktuellen gesellschaftspolitischen Diskussionen. *Potok-bogatyr* (*Der Recke Potok*, 1871) z. B. erzählt von einem mittelalterlichen Recken, der nach einem Gelage, bei dem er bis zum Morgen getanzt hat, für 500 Jahre einschläft und nach seinem Erwachen einige Modeerscheinungen der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts (in Medizin, Rechtsprechung, Politik und Gesellschaftstheorie etc.) erlebt, welche durch seine gleichsam zeitenthobene Perspektive ironisiert werden.

Das ursprünglich als *Ballada s tendenciej* (*Ballade mit Tendenz*) betitelte Gedicht *Poroj veseloj maja* (*Zur fröhlichen Zeit des Mai*, 1871) ist ein Angriff gegen Nihilisten und Utilitaristen: Ein Liebespaar spaziert im Wonnemonat durch einen paradiesischen Park, in dem ihrem Gespräch zufolge – wegen der größeren Nützlichkeit – nun wohl bald Rüben gepflanzt und Schweine gehalten werden. Über die Frage, wie man mit den Verrückten verfahren solle, die derartiges planen, geraten sie in Streit und trennen sich. Da Stasjulevič diesen Text seinem liberalen »Vestnik Evropy« nicht zumuten wollte, gab Tolstoj ihn dem »Russkij vestnik«.[193] Von den fortschrittlichen

[191] Vgl. Lirondelle, aaO., S. 317f.
[192] Vgl. A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 1, S. 768.
[193] Vgl. Lirondelle, aaO., S. 306.

Intellektuellen wurden Tolstojs Angriffe übelgenommen. In »Iskra« erschien sogar eine Parodie mit dem Titel *Ballada s policejskoj tendenciej* (*Ballade mit Polizei-Tendenz*). Zu den Schriftstellern, die Tolstoj wegen des Gehalts dieser Satiren kritisierten, gehörte auch Saltykov-Ščedrin.[194]

Neben diesen Balladen mit aktuellem Bezug schrieb Tolstoj auch noch einige, die im historischen bzw. legendenhaften Stoff verbleiben. Die Ballade *Aleša Popovič* (*Aleša Popovič*, 1871) nähert sich thematisch sogar wieder der Lyrik der späten fünfziger Jahre, indem sie das Liebesthema erneuert und mit Naturschilderungen verknüpft. Humorvoll, aber ebenfalls ohne konkrete Anspielungen auf die Gegenwart ist die 1871/72 entstandene auf einer Novgoroder Byline basierende Erzählung darüber, wie der ertrunkene Titelheld *Sadko* beim Herrscher des Wassers, dem „Car' vodjanoj" leben muß, wie er trotz aller Verlockungen des Wasserreiches die trockene Erde vermißt und wie es ihm gelingt, dorthin zurückzukehren.

Auch das poetologische Thema erfährt in einer der letzten Balladen Tolstojs eine Wiederbelebung. In *Slepoj* (*Der Blinde*, 1873), das von Franz Liszt in der Übersetzung Karolina Pavlovas vertont wurde, läßt ein Fürst, der auf der Jagd eine Rast macht, einen blinden Sänger zu seiner Unterhaltung rufen. Als dieser eintrifft, ist die Jagdgesellschaft bereits wieder aufgebrochen, doch der Blinde, der dies erst nachher merkt (und nicht bedauert), singt inspiriert wie nie zuvor, im völligen Einklang mit der Natur um ihn herum, die ihn versteht und die eigentlich selbst die Quelle ist, aus der das Lied entspringt.

Das Gedicht *„Prozračnych oblakov spokojnoe dviženie"* (*„Der durchsichtigen Wolken ruhige Bewegung"*, 1874), welches ebenfalls an den lyrischen Ton der fünfziger Jahre anknüpft (es entwickelt philosophisch-poetologische Fragen in Form eines Herbstgedichts), ist von Tolstoj in bewußtlosem Zustand geschrieben worden.[195] (Von ähnlicher Thematik ist das vielleicht letzte Gedicht Tolstojs, *„Zemlja cvela. V lugu, vesnoj odetom"* (*„Die Erde blühte. Auf der in Frühling*

[194] Vgl. Jampol'skij, in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 1, S. 38f.

[195] Vgl. Tolstojs Brief an Caroline von Sayn-Wittgenstein (ebd., Bd. 4, S. 436f).

gekleideten Wiese", 1875), hier allerdings ausgehend vom Naturerlebnis des Frühlings.) In dem Brief, der von diesem Ereignis berichtete, erwähnte Tolstoj auch, daß er in den beiden vorangegangenen Jahren (1873 und 1874) wegen der Kopfschmerzen und asthmatischen Beschwerden kaum etwas hatte schreiben können. Dennoch akzeptierte er seine Krankheit in religiösem Verständnis als „Folge der unausweichlichen Ordnung der Dinge", die für ihn durchaus ihren verborgenen Sinn hatte; „und nichts wird mich jemals dazu bringen, gegen Gott zu murren".[196]

Im Winter 1874/75 begann man, Tolstoj, dessen Leiden immer unerträglicher wurden, mit Morphium zu behandeln. Dies verschaffte ihm zeitweise Erleichterung, und so konnte er noch einmal eine größere Arbeit in Angriff nehmen, die Verserzählung *Drakon* (*Der Drache*). Über die Risiken der Morphium-Behandlung war er sich offenbar nicht im klaren, doch hätte er sie, wie er selbst äußerte, auch in Kauf genommen.

> „Ich treibe mit den Morphium-Injektionen keinen Mißbrauch und fahre fort, die Dosierungen zu verringern. Aber dennoch stillen sie nicht nur meine Schmerzen, sondern beleben auch meine geistigen Kräfte, und wenn sie dies sogar auf Kosten meiner Gesundheit täten (was nicht der Fall ist!) – zum Teufel mit der Gesundheit, wenn nur die Kunst existiert, denn es gibt keine andere Sache, für die es sich lohnen würde zu leben, als die Kunst!"[197]

Ursprünglich hatte Tolstoj den *Drakon* als eine Übersetzung aus dem Italienischen ausgeben wollen. Die Erzählung spielt auch im mittelalterlichen Italien und ist in Terzinen geschrieben, wie sie Dante in der *Comedia divina* verwendet hat. Den historischen Hintergrund bilden die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen den Guelfen und Ghibellinen im 13. Jahrhundert. Ein lombardischer Waffenschmied erzählt, wie er nach einer verlustreichen Schlacht mit seinem ehemaligen Gesellen ausgesandt wurde, um Chiavenna vor den Ghibellinen zu warnen. Unterwegs begegnen die beiden einem ungeheuren Drachen, der nicht nur ganze Pferde verschlingt,

---

[196] Brief an Sof'ja Andreevna vom 11.5.1873 (neuen Stils), in: Polnoe sobranie sočinenij gr. A. K. Tolstogo (1907/08), Bd. 4, S. 169.

[197] Brief an Caroline von Sayn-Wittgenstein vom 5.5.1875 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 445).

sondern sogar die Leichen vom Schlachtfeld auffrißt. Der Waffenschmied, der zwar entkommen kann, aber die Eroberung zahlreicher Städte durch die Ghibellinen erleben muß, deutet den Drachen als Vorboten des Kaisers Friedrich Barbarossa und der Bitternis, die dieser ins Land brachte. Sehr wichtig war Tolstoj bei dieser Verserzählung, daß man sie in der Tat für eine Übersetzung einer italienischen Vorlage aus der betreffenden Zeit würde halten können. Außerdem sollte das Phantastische mit größtmöglichem Realismus dargeboten werden, was ihm auch gelungen schien: „Der ganze Wert der Erzählung besteht in der *großen Wahrscheinlichkeit einer unmöglichen Tatsache*".[198]

Während seines Aufenthalts in Karlsbad im Juni und Juli machte Tolstoj noch Pläne und Entwürfe zu Erzählungen von seinen Jagderlebnissen, die er Stasjulevič bereits für den »Vestnik Evropy« in Aussicht stellte.[199] Bei einem literarischen Abend trat er zusammen mit Turgenev auf und wurde ebenso stürmisch gefeiert wie dieser. Außer zwei Balladen las er seine erste Verserzählung *Grešnica* (*Die Sünderin*).

Nach der Rückkehr nach Krasnyj Rog wechselte sein Gesundheitszustand ständig, während die Morphiumdosen stetig erhöht wurden. Nach Darstellung Kondrat'evs könnte sein Tod, der relativ unerwartet kam (kurz zuvor war noch eine Auslandsreise geplant worden), durch eine Überdosis Morphium verursacht gewesen sein.[200] Tolstoj starb im Alter von 58 Jahren am 28. September 1875 in Krasnyj Rog. Nachdem sich die Nachricht verbreitet hatte, erschienen eine Reihe von Nachrufen in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften. Der »Russkij vestnik« würdigte Tolstoj mit einem längeren Artikel, Markevič gedachte seines Freundes in den »Peterburgskie vedomosti«, Stasjulevič veröffentlichte im »Vestnik Evropy« seinen eigenen Nachruf auf Tolstoj sowie einen Brief Turgenevs aus demselben Anlaß.[201] Dem literarischen Schaffen Tolstojs hatte

---

[198] Brief an Caroline von Sayn-Wittgenstein vom 7.5.1875 (ebd.).

[199] Vgl. Brief vom 22.6.1875 (ebd., S. 450). Die Entwürfe sind anscheinend verlorengegangen.

[200] Kondrat'ev, Graf A. K. Tolstoj (1912), S. 86.

[201] A. (= V. G. Avseenko), Graf A. K. Tolstoj, in: Russkij vestnik 1875, Nr. 11, S. 393-411; B. (= B. M. Markevič), Chronika (A. K. Tolstoj. Nekro-

Turgenev, wie bereits erwähnt, recht distanziert gegenübergestanden, doch er schätzte seine Persönlichkeit, seine charakterlichen Qualitäten, und er hatte auch nicht vergessen, daß Tolstoj sich 1853 für ihn eingesetzt hatte. Deshalb verweigerte er sich auch nicht der Bitte Stasjulevičs um einen Nachruf für den »Vestnik Evropy«.[202] Was er über Tolstoj als Dichter sagt, hat er in Briefen teilweise wieder zurückgenommen (es soll deshalb hier beiseite gelassen werden), nicht aber, was er über ihn als Mensch sagt:

> „Allen, die ihn kannten, ist wohl bekannt, was das für eine Seele war, ehrlich, wahrhaftig, allen guten Gefühlen zugänglich, opferbereit, hingebungsvoll bis zur Zärtlichkeit, von standhafter Treue und Aufrichtigkeit. ‚Eine ritterliche Natur', dieser Ausdruck wollte allen fast unausweichlich auf die Lippen beim Gedanken an Tolstoj".[203]

Mit anderen Worten nennt Turgenev ihn noch eine „zutiefst humane Natur", doch der Begriff der Ritterlichkeit war angesichts der Verbundenheit Tolstojs mit dem Mittelalter und den Idealen des Rittertums sicher die bessere Wahl.

---

log), in: Sankt-Peterburgskie vedomosti 1875, Nr. 266 (5.10.), S. 2-3; M. S. (= M. M. Stasjulevič), Nekrolog (Graf A. K. Tolstoj), in: Vestnik Evropy 1875, Nr. 11, S. 435-440; I. S. Turgenev, Pis'mo k redaktoru po povodu smerti grafa A. K. Tolstogo, ebd., S. 433-434, hier nach: I. S. Turgenev, Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach, Bd. 11, Moskva 1956, S. 258-260.

[202] Zu den Hintergründen vgl. die Anmerkungen in: Turgenev, Sobranie sočinenij, aaO., S. 511-513.

[203] Turgenev, aaO., S. 260.

II. FRÜHE PROSA

Die Prosaerzählung ist eine Gattung, die A. K. Tolstoj überhaupt nur in der Frühphase seines Schaffens gepflegt hat. Die hier vorgenommene Grobgliederung in zwei Gruppen ist folgendermaßen begründet. Die Jagdskizzen *Dva dnja v Kirgizskoj stepi* (*Zwei Tage in der kirgisischen Steppe*, 1842) und *Volčij priemyš* (*Ein Wolfsfindling*, 1843) unterscheiden sich grundlegend von den übrigen Erzählungen, indem sie vom Autor Erlebtes in einer Weise wiedergeben, daß sie sich der Grenze zum Tatsachenbericht nähern, was auch durch das Organ der Erstpublikation »Žurnal konnozavodstva i ochoty« (Zeitschrift für Pferdezucht und Jagd) unterstrichen wird. Der Bezug zur außertextlichen Wirklichkeit und Gegenwart ist hier wesentlich enger als in den Erzählungen *La famille de vourdalak. Fragment inédit d'un inconnu* und *Le rendez-vous dans trois cents ans* (entstanden um 1840)[1] sowie *Upyr'* (*Der Vampir*, 1841), *Artemij Semenovič Bervenkovskij* (*Artemij Semenovič Bervenkovskij*, 1845) und *Amena* (*Amena*, 1846). Außer in *Bervenkovskij* spielt in allen diesen Texten das Übernatürliche eine gewisse Rolle. Dieses Übernatürliche läßt sich, wie zunächst gezeigt werden soll, M. Bachtins Begriff der „romantischen Groteske" unterordnen, unter dem dann auch – mit gewissen Einschränkungen – die Erzählung *Bervenkovskij* subsummiert werden kann. Er wird daher bei der Analyse dieser Textgruppe als Ausgangspunkt dienen. Die derart ausgerichtete Untersuchung soll aber mehr leisten als nur den Aufweis einiger Gemeinsamkeiten der Texte; vielmehr soll sie zeigen, daß hier im Kern schon Züge enthalten sind, die sich als bestimmend für die weitere literarische Entwicklung Tolstojs erweisen. Eine entsprechende Kontinuität ausgehend von den Jagdskizzen liegt nicht

[1] Die beiden in französischer Sprache verfaßten Erzählungen sind erst nach Tolstojs Tod veröffentlicht worden: die eine 1884 russisch und 1950 französisch, die andere 1912 französisch (in A. Lirondelle, Le poète Alexis Tolstoï (1912), S. 579-601) und 1913 in russischer Übersetzung (vgl. A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 3, S. 567f).

vor, wenngleich Tolstoj in seinen allerletzten Plänen offenbar noch einmal an diese Gattung anknüpfen wollte.

1. Romantische Groteske

a) Stoff und Fabel

Ehe die Untersuchung zur notwendigen Klärung der für die Analyse zugrundegelegten Begriffe kommt, soll kurz dargelegt werden, was die Erzählungen konkret zum Gegenstand haben, so daß das Material dieser Texte bei der Begriffsklärung mit berücksichtigt werden kann.

Die beiden französischen Erzählungen sind – obwohl jeweils selbständig und in sich abgeschlossen – durch Figuren und Geschehen lose miteinander verknüpft. In der Chronologie der dargestellten Ereignisse geht *Le rendez-vous dans trois cents ans* der Erzählung *La famille du vourdalak* voraus, in der von Tolstoj durchgesehenen Abschrift der Texte, auf der die Publikation der französischen Originale basiert, ist die Reihenfolge jedoch umgekehrt.[2] Als Erzähler fungieren zwei unterschiedliche Figuren, die jeweils in einem kurzen Rahmengeschehen vorgestellt werden. Diese Einleitungen sind jedoch nicht aufeinander bezogen, so daß von einer größeren Gesamtanlage, in die die beiden Texte sich einfügen würden, nicht ausgegangen werden kann.

La famille du vourdalak wird im Jahre 1815 einem internationalen Kreis von Adligen erzählt, die in der Nähe von Wien nach dem Kongreß zusammenkommen. Erzähler ist der Marquis d'Urfé, der sich einer Begebenheit aus seiner Jugend erinnert. Im Jahre 1759, er ist zu der Zeit in die Herzogin de Gramon verliebt und ihres Kokettierens überdrüssig, meldet sich der Marquis zum diplomatischen Dienst nach Moldawien. Auf der Reise weilt er in Serbien, wo er Zeuge wird, wie das Oberhaupt der Familie, bei der er zu Gast ist, zum „vourdalak", d. h. zum Vampir wird und anschließend mehrere Familienmitglieder holt und ebenfalls zu Vampiren macht. Was ihn hier hält, ist die plötzlich entbrannte Leidenschaft zur Tochter

[2] Vgl. Lirondelle, aaO., S. 579.

Zdenka, doch läßt er sich schließlich zur Abreise bewegen. Zwei Jahre später, auf der Rückreise nach Paris, macht er in einem Kloster unweit des besagten Dorfes Station, und trotz der Warnung, dort seien alle zu Vampiren geworden, und Zdenka habe den Verstand verloren, begibt er sich dorthin.[3] Zdenka kommt ihm verändert vor, viel forscher als zuvor, doch keineswegs wahnsinnig. Während sie ihre Verführungskünste an ihm erprobt, erkennt er plötzlich, daß er es mit einer Toten zu tun hat – auch Zdenka ist ein Vampir. Er ergreift die Flucht und wird von der gesamten blutdürstigen Familie verfolgt. Sein Pferd fällt den Vampiren zum Opfer, doch er selbst entkommt. D'Urfé nimmt das Ganze als Mahnung, in der Liebe nicht so unbeständig zu sein. Ivancin nennt die Erzählerfigur „a character from rogue literature; a man who lives by his wits, constantly getting in and out trouble, and who is always interesting to the reader mainly because of his zest for life".[4]

Genau so erscheint d'Urfé in der folgenden Erzählung, nur daß er hier nicht selbst als Erzähler fungiert. Erzählerin von *Le rendez-vous dans trois cents ans* ist vielmehr die von d'Urfé umworbene Herzogin, die als alte Dame ihren Enkeln (welche in der ‚wir'-Form auftreten) von ihren Jugenderlebnissen berichtet. Sie schildert, wie sie als junge Herzogin mit dem Marquis d'Urfé kokettierte, von dem sie immer neue Liebesbeweise forderte. Sie wetteifert darin mit ihrer Vorfahrin Mathilde, die vor 300 Jahren durch ihren bloßen Blick (welcher dem ihren glich) einen Verehrer in den Schloßgraben stürzen ließ. Der im Auftrag des Vaters als ihr Beschützer eingesetzte Kommandeur de Bélièvre verfolgt das Spiel mit Skepsis und will d'Urfé gar zum Duell fordern, was jedoch durch des Vaters Einladung auf sein Schloß in den Ardennen verhindert wird. Die neuerliche Gefahr eines Duells muß die Herzogin selbst abwenden, als sie

[3] M. Ivancin weist auf eine analoge Situation in *Knjaz' Serebrjanyj* hin. Der Abt des nahegelegenen Klosters, der d'Urfé warnt, hat gleichsam vor der bösen Macht kapituliert, so daß d'Urfé bei der Konfrontation auf sich allein gestellt ist. „In *Knjaz' Serebrjanyj* this same scene is repeated when Maksim Skuratov, summoned by life to earn salvation through struggle with evil, rejects the monk's insistence that he submit passively to existing suffering." (ders., Aleksej Konstantinovič Tolstoj and Russian Romanticism, Phil. Diss. University of Illinois at Urbana-Champaign 1983, S. 28).

[4] Ebd.

auf der Reise mit ihrem Gefolge im Jagdhaus d'Urfés übernachtet und dieser unter den Augen de Bélièvres sich ihr über eine Strickleiter nähert. Bei der Weiterfahrt geraten sie in ein Gewitter, die Pferde gehen durch, die Herzogin wird aus dem Wagen geschleudert und verliert das Bewußtsein. Wieder zu sich gekommen, geht sie, da sie sich alleine findet, auf ein Schloß in der Nähe, wo ein Maskenball im Stile des 15. Jahrhunderts stattfindet. Man scheint sie zu kennen und redet sie mit Mathilde an. Ein Ritter in voller Rüstung, den sie für den verkleideten d'Urfé hält, will sich mit ihr verheiraten. Plötzlich erkennt sie, daß die Anwesenden keine Schatten haben. Es sind Gespenster, die, als sie mit dem Kreuz in der Hand ein Gebet spricht, spurlos verschwinden. Als sie aus einer erneuten Bewußtlosigkeit erwacht, findet sie sich in der Obhut Bélièvres, der sie gesucht hat und nun nach Hause bringt. In der Folge ist ihr Bewußtsein durch ein Fieber für einige Zeit getrübt, doch hört sie mit an, wie ein Dokument verlesen wird, aus dem hervorgeht, daß nach der Legende jener gottlose Ritter, der seinerzeit um Mathilde warb, geschworen hat, nach 300 Jahren auf selbigem Schloß ein Fest zu feiern, und daß viele sich diesem Schwur angeschlossen haben. Man beschließt, die Herzogin in dem Glauben zu lassen, es habe sich um einen Traum gehandelt (was sie zwar ohnedies nicht glaubt, doch ohne es laut zu äußern). Die Erzählung endet mit der Abreise d'Urfés nach Moldawien. Diese eher oberflächliche kausal-handlungsmäßige Verbindung mit der vorigen Erzählung kann als Hinweis auf die thematischen und motivischen Analogie angesehen werden, die eigentlich die Einheit der beiden Texte herstellen: „The two French stories form a graceful unity of parallel anecdotes enlarged into full stories."[5]

Wie in *La famille du vourdalak* geht es in *Upyr'* um Vampire, doch bilden diese nur den Ausgangspunkt einer recht kompliziert verschachtelten Handlung mit lebendig werdenden Porträts, Spukhäusern und mythologischen Wesen, wobei nichts von all dem eindeutig als real (innerhalb der Fiktion) oder als Produkt der Einbildung von Figuren gekennzeichnet wird. Die Erzählung, die sich der Er-Struktur bedient und auf ein Rahmengeschehen verzichtet, setzt in Mos-

[5] Ebd., S. 29.

kau ein und spielt in ihrem Haupthandlungsstrang im zeitgenössischen Rußland, jedoch ohne daß irgendwelche Anhaltspunkte für eine genauere Bestimmung der zeitlichen Situierung gegeben würden. Auf einem Ball begegnet der junge Adlige Runevskij einem ebenfalls jungen, aber bereits ergrauten Mann namens Rybarenko, der behauptet, im Raume befänden sich Vampire (deren richtige slavische Bezeichnung eben ‚upyr" laute), nämlich die Brigadierswitwe Sugrobina und deren Bekannter Teljaev. Ihr nächstes Opfer sei die hübsche Enkelin der Witwe, Daša, welche Runevskij sodann zum Tanz auffordert und die ihn mit ihrer Familie bekannt macht. Von der Witwe erhält er die Auskunft, Rybarenko sei seit einem Auslandsaufenthalt geistesgestört. Runevskij beginnt, in der Familie zu verkehren und um Daša zu werben. Während einer Einladung auf ein Sommerhaus außerhalb Moskaus wird bei einem Wahrsagespiel aus einem alten Buch eine Ballade vorgelesen, die von einem Gattenmord im mittelalterlichen Rittermilieu handelt und die eine Weissagung enthält, welche sich mit Rybarenkos Andeutungen von den blutsaugerischen Absichten der Witwe Sugrobina decken würde. Eine Vorfahrin Dašas, Praskov'ja Andreevna, deren – der Weissagung gemäß – zum Leben erwachtes Porträt Runevskij nachts zu sehen glaubt, war, wie er erfährt, mit einem mysteriösen Ausländer verlobt gewesen, der unmittelbar vor der Hochzeit spurlos verschwand, worauf Praskov'ja wenig später starb (sich vergiftete?).

Wieder in Moskau, erfährt Runevskij von Rybarenko die (in Form einer eingelagerten Erzählung dargebotene) Geschichte seiner grauenhaften Erlebnisse in Italien. Sie gehen aus von einem geheimnisumwobenen Haus, das – wie sich später herausstellt – einmal dem Verlobten Praskov'ja Andreevnas, einem gewissenlosen Brotspekulanten, gehört hat. Rybarenko verbringt als Mutprobe mit zwei Freunden, Vladimir und Antonio, eine Nacht in dem Haus, während der sie entsetzliche Visionen haben (vom Urteil des Paris – „a grotesquely banal reenactment"[6] –, von einem Räuber aus dem 17. Jahrhundert; Vladimir sieht sich gar Antonio erschießen). Bald darauf stirbt Antonio tatsächlich.

Ehe Runevskij seine Daša heiraten kann, kommt es zu einem

[6] Ebd., S. 24.

Duell mit jenem Vladimir, der ein Cousin Dašas ist und dem man eingeredet hat, Runevskij habe bereits seiner (wenig anziehenden) Schwester Sof'ja die Ehe versprochen. Runevskij wird verwundet und liegt wochenlang im Fieber. Unterdessen erkrankt auch Daša, ihre Großmutter stirbt unerwartet. In seinen Fieberträumen erfüllt Runevskij die Weissagung aus der Ballade (Vermählung mit dem Porträt Praskov'jas), womit – so wird angedeutet – der Fluch von Haus und Familie genommen ist. Rybarenko nimmt sich das Leben. Nach der Genesung Runevskijs und Dašas wird deren Heirat beschlossen. Auch Sof'ja heiratet, und Teljaev, den man unausgesprochenerweise verdächtigt, vielleicht doch ein Vampir zu sein, wird nicht mehr ins Haus gelassen. (Diese Wiedergabe der Fabel ist noch stark vereinfachend – mit Recht spricht Ivancin von „the surprisingly complex fantastic pattern of the work overburdened with plot".[7])

In *Amena* greift Tolstoj wieder auf die Form der Rahmenerzählung zurück. Ein nicht näher bezeichneter Ich-Erzähler, der im Kolosseum in Rom einen Widersacher erwartet, um ihn (im Duell?) zu töten, wird von einem unbekannten Mönch, der sein Vorhaben kennt, vor der Sünde gewarnt. Der Mönch erzählt ihm von Ereignissen aus der Zeit des Kaisers Maximianus (um 300 n. Chr.), in deren Mittelpunkt drei Christen, Ambrosius, sein Freund Viktor sowie dessen Schwester, die Verlobte des Ambrosius, Leonia, stehen. Ambrosius errettet eines Nachts die schöne Griechin Amena vor den Häschern des Kaisers, der in diese verliebt ist. Gemeinsam fliehen sie in einen unterirdischen Venustempel, wo Ambrosius dann von Amena träumt, die in Gestalt der Venus erscheint und ihn dazu bringen will, dem christlichen Glauben abzuschwören. Als mutmaßlicher Befreier Amenas wird Viktor gefangengenommen, dann auch Leonia und schließlich Ambrosius selbst. Amena, die ihn mehr und mehr in ihren Bann schlägt, rät ihm, um der Freunde und seiner eigenen Freiheit willen zum Schein den christlichen Glauben zu leugnen, was ihm jedoch nur Reichtum und Luxus einbringt, während Viktor und Leonia im Kolosseum den Löwen vorgeworfen werden sollen. Als er, kurz bevor dies geschieht, die Gelegenheit erhält, mit Amenas Hilfe die Freunde vor dem Tod zu bewahren,

[7] Ebd., S. 26.

jene aber die Hilfe verweigert, sagt er sich von ihr, den heidnischen Göttern und dem Teufel los und ist nun selbst bereit zu sterben. Amena schreit auf, ihr Gesicht verzerrt sich, eine Flamme tritt aus ihrem Mund, und sie versetzt Ambrosius einen Biß ins Gesicht. Die Löwen treten in die Arena, und Ambrosius wird bewußtlos. Nach dem Ende seiner Erzählung enthüllt der Unbekannte auf des Zuhörers wiederholte Fragen nach seiner Identität sein Gesicht, das von einer tiefen Narbe entstellt ist.

Etwas abseits der bisher behandelten Erzählungen steht *Artemij Semenovič Bervenkovskij*. Hier geschieht nichts Übernatürliches, es treten keine wiedererstandenen Toten oder antike Götter auf, noch gibt es irgendwelche Schreckensvisionen. Dennoch überschreitet Tolstoj bei der Darstellung der Titelfigur zumindest die Grenzen des Wahrscheinlichen. Ein Ich-Erzähler berichtet von einem erzwungenen Reiseaufenthalt bei einem skurrilen Gutsbesitzer (Bervenkovskij), bei dem er seine Kutsche reparieren lassen muß.[8] Die Leidenschaft Bervenkovskijs, der sich durch nackte Dauerläufe und Schreiübungen gesund hält, ist es, mechanische Konstruktionen (insbesondere verschiedene Varianten eines Perpetuum mobile) zu erfinden, die Windmühlengröße erreichen, jedoch gar nicht oder nur für kurze Zeit funktionieren. Dies stört ihn dabei ebensowenig wie die Tatsache, daß er seinen Besitz ruiniert. Gäste pflegt er tagelang festzuhalten, um ihnen alle seine Erfindungen vorzuführen. Der Ich-Erzähler wird erst dann nicht mehr von der Abreise zurückgehalten, nachdem er sich aus einem aus Büschen angelegten Labyrinth – zum Ärger und zur Verblüffung Bervenkovskijs – kurzerhand querfeldein befreit hat. Mit auf die Reise erhält er eine Kaffeemühle und eine Drehorgel, die beide durch die Radachse seiner Kutsche betrieben werden und kurz darauf bereits kaputt sind.

Die literarische Tradition des Vampirismus ist zur Entstehungszeit von *La famille du vourdalak* und *Upyr'* noch relativ jung. Als Pionier wird zumeist Goethe mit seiner in den Jahren 1794-1797

[8] Der Zusammenhang dieser Grundsituation (Reiseanekdote) mit Gogol's *Toten Seelen* (1842) ist nicht zu übersehen (vgl. Ivancin, aaO., S. 32), hier liegt wohl auch eine der Ursachen, daß die Erzählung gelegentlich als Beitrag zur Natürlichen Schule gesehen wurde.

entstandenen *Braut von Korinth* angeführt, die A. K. Tolstoj übrigens ins Russische übertragen hat.[9] Auch Byron wird häufig angeführt, doch wenngleich er unter seinen Zeitgenossen eine Mode von Geistergeschichten in Gang gesetzt hat (von ihm erhielt offenbar Mary Shelley den Anstoß zu ihrem *Frankenstein*),[10] beschränkt sich das Vampir-Motiv in seinem Werk auf eine einzige Stelle in dem Versepos *The Giaour* (1813).[11] Eigentlicher Auslöser der Vampir-Mode ist eher William Polidoris Erzählung *The Vampyre* (1819), die allerdings auch auf Anregungen Byrons zurückgehen kann (der klassische Vampir-Roman, Bram Stokers *Dracula*, der für die zahllosen Nachahmungen, Verfilmungen und Parodien in unserem Jahrhundert verantwortlich ist, stammt freilich erst aus dem Jahre 1897). In Rußland fand das Motiv zuerst durch Puškins *Pesni zapadnych slavjan* (*Lieder der Westslaven*, 1834) Verbreitung, wobei die mit dem Vampirismus verbundenen Texte (*Marko Jakubovič* und *Vurdalak*) Nachdichtungen aus Mérimées Sammlung *La Guzla* (1825) sind.

Der Volksaberglaube von den „Wiedergängern", welche „den Lebenden das Blut aussaugen", stammt aus dem Balkanraum und begann in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Serbien aus die europäische Öffentlichkeit zu beschäftigen.[12] An sich ist er aber wesentlich älter (als Vorläufer können die Lamien der Antike angesehen werden) und hatte auch im deutschen Raum, sofern in slavischer Nachbarschaft, Fuß gefaßt. Für die literarischen Vampire sind immer wieder neue Regeln über ihr Wesen, ihre Kräfte und die Mittel zu ihrer Bekämpfung aufgestellt worden. Auch Tolstojs Vampire folgen keinen einheitlichen Gesetzmäßigkeiten. In *La famille du vourdalak* heißt es zunächst, daß Vampire nur ihre eigenen Familienmitglieder als Opfer wählen, doch wird am Ende ja auch d'Urfé bedroht und sogar sein Pferd ausgesaugt. Die Opfer werden durch

---

[9] Die Übertragung entstand wie das Original in Weimar (1867).

[10] Nach M. Praz, Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, München 1981 (Originalausgabe Florenz 1930), S. 90f.

[11] Verse 755ff. Vgl. Byrons Poetry. Authoritative Texts, Letters and Journals, Criticism, Images of Byron, Hg. F. D. McConnell, New York 1978, S. 102.

[12] Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Hg. H. Bächtold-Stäubli, 10. Bde., Berlin 1927-1941, Bd. 6, Sp. 812-821, Zitat: Sp. 816.

den Biß des Vampirs jedenfalls getötet und selbst zu Vampiren. Nicht so in *Upyr'*: hier zieht der Biß, den Daša (zumindest in einer Interpretation) erleidet, zwar eine schwere Krankheit nach sich, doch führt er weder zwangsläufig zum Tode noch macht er das Opfer ebenfalls zu einem Blutsauger. In der rein literarischen Tradition treten Vampire häufig in Gestalt der „dämonischen Verführerin"[13] auf, was bei Tolstoj nur für Zdenka in *La famille du vourdalak* gilt, im weiteren Sinne natürlich auch für Amena, die freilich kein Vampir ist.

Für Tolstojs dämonische Verführerinnen (neben Zdenka und Amena wären noch Peppina sowie Praskov'ja Andreevna bzw. deren Bildnis in *Upyr'*, ferner Mathilde in *Le rendez-vouz dans trois cent ans*[14] zu nennen) kommen zahlreiche Gestalten aus der französischen, englischen und deutschen Literatur als Vorbilder in Frage (bei P. Mérimée, Th. Gauthier, J. Keats, S. T. Coleridge, E. T. A. Hoffmann und vielen anderen), mit denen Tolstoj durch eigene Lektüre oder auch durch seinen Onkel bekannt gewesen sein kann. Direkte Einflüsse nachzuweisen, wie das z. B. Lirondelle[15] versucht, dürfte angesichts der Häufigkeit des Motivs in der Romantik schwierig und wohl auch nicht ergiebig sein.

Sicherlich steht in den französischen Erzählungen und in *Upyr'* das fesselnde Sujet stark im Vordergrund, hat das Unheimliche und Schreckenerregende seinen Eigenwert als Gegenwelt zur vernunftbeherrschten Realität. Soziale Konflikte, etwa im Rahmen der eher trivialen Liebesgeschichte zwischen Runevskij und Daša, sind allenfalls angedeutet. In *Amena* erst wird das Übernatürliche einem anderen Thema, dem Religionskonflikt des frühen Christentums und den damit verbundenen ethischen Fragen untergeordnet. Hier wird das spielerische Element, das die übrigen Erzählungen – zumindest in einigen Passagen – mit *Artemij Semenovič Bervenkovskij* gemeinsam haben, weitgehend zurückgedrängt.

---

[13] Vgl. E. Frenzel, Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, Stuttgart 1976, S. 737-751, hier: S. 746f.

[14] Ihr Name könnte M. G. Lewis' Schauerroman *The Monk* (1795) entlehnt sein.

[15] Vgl. Lirondelle, aaO., S. 36ff.

b) Begriffsklärung: Groteske und romantische Groteske, das Übernatürliche und das Phantastische

Das Groteske als ästhetisches Phänomen ist wesentlich älter als sein Begriff, der erst in der Renaissance gebildet wurde und antike römische Grottenmalereien (daher: ‚grottesca') charakterisierte, welche den Menschen in verzerrten Proportionen zeigen oder Elemente seines Körpers neu kombinieren. Die Auffassung grotesker Darstellungen in der Volkskultur und in den Künsten neigt mal mehr zum Dämonischen, mal mehr zum Komischen. In der Literatur der Romantik steht häufig das Dämonisch-Phantastische im Vordergrund. Um zu untersuchen, inwieweit Tolstoj sich in seinen frühen Prosaarbeiten grotesker Mittel bedient, wie sie funktionalisiert sind und inwieweit sie typisch für die romantische Epoche und ihr Weltgefühl sind, sollen unterschiedliche Ansätze zur grotesken und zur phantastischen Literatur miteinander verbunden werden.

Hans Günther hat in seiner Gogol'-Arbeit das Groteske vom strukturalen Aspekt her definiert als „Wechsel disparater Darstellungsebenen".[16] Dabei differenziert er Formen, bei denen komische und tragische Darstellungsebene wechseln (komische Groteske) sowie solche, bei denen phantastische und realistische Darstellungsebene wechseln (phantastische Groteske).

Für die erste Form könnten einzelne Abschnitte aus *Artemij Semenovič Bervenkovskij* als Beispiel angeführt werden, wo die komische Darstellungsebene zwar vorherrschend ist, verschiedentlich jedoch auch deren Kehrseite zum Vorschein kommt – etwa in der flehentlichen Bitte des Gutsverwalters, der Erzähler möge das Unheil abwenden, indem er Bervenkovskij von seinen ruinösen und völlig sinnlosen Projekten abbringt. Phantastische Groteske würde nach Günther allenfalls in *La famille du vourdalak* vorliegen, wo das Übernatürliche innerhalb der Fiktion voll akzeptiert wird, die realistische Ebene jedoch einigermaßen schwach ausgebildet ist. *Upyr'* wäre nach diesem Modell nicht dem Grotesken, sondern dem Phantastischen zuzuweisen, denn das Geschehen ist hier zwar in

[16] H. Günther, Das Groteske bei N. V. Gogol'. Formen und Funktionen, München 1968 (Slavistische Beiträge, Bd. 34), S. 34.

einem realistischen raumzeitlichen und gesellschaftlichen Rahmen angesiedelt, der durch die phantastischen Geschehensmomente verlassen wird; das Phantastische ist textintern jedoch nicht völlig als real akzeptiert – einzelne Figurenperspektiven wie die Rybarenkos ausgenommen –, sondern bleibt Gegenstand stetigen Hinterfragens durch die Figuren. Realistische und phantastische Ebene bleiben relativ deutlich getrennt. Günthers Begriff des Grotesken ist insofern nur begrenzt anwendbar, als das Ungeheuerliche in den Erzählungen Tolstojs entweder von der realistischen Darstellungsebene des Textes aus betrachtet ungeheuerlich bleibt oder aber in einem Raum situiert wird, der – gleichsam als Rechtfertigung – vom realistischen Ausgangspunkt der Erzählung abgerückt ist (z.B. Serbien, Italien). Es besteht also ein kategorischer Unterschied zwischen Gogol's *Nos* (*Die Nase*), wo die Verselbständigung und Vermenschlichung der Nase auf der Figurenebene als real angesehen und so dem Leser zugemutet wird (als ungeheuerlich, ja eigentlich nur als ungebührlich, wird lediglich das Betragen der Nase betrachtet), und der Phantastik Tolstojs, der dem Leser stets Hintertüren läßt durch Unterordnung unter eine Figurenperspektive (Rahmenerzählung) oder realistische Motivierung (Traum, Wahnvorstellung), wie das etwa für Puškins *Pikovaja dama* (*Pikdame*) gilt. Auch wenn der Begriff des Grotesken im folgenden etwas weiter gefaßt werden soll, kann der skizzierte Ansatz Günthers dabei helfen, diesen Unterschied zu erkennen sowie groteske Züge in den Werken auszumachen und ihre Funktionen zu bestimmen.

Als mögliche Funktionen des Grotesken werden bei Günther genannt (und für Gogol' analysiert): das dämonische Groteske, d. h. die Funktion, „eine als dämonisch empfundene Welttiefe auszudrücken"[17], das satirische Groteske, d.h. die Funktion, „gesellschaftliche Widersprüche ins Bewußtsein zu heben",[18] und das außerhalb seiner selbst nicht funktionalisierte spielerische Groteske, für welches „die spielerische Absichtslosigkeit des Inhalts und der Kombination der Kunstgriffe eines Werks"[19] kennzeichnend

[17] Ebd., S. 35. Das Absurde in der Literatur und Kunst der Moderne stellt nach Günther eine Variante des dämonischen Grotesken dar.
[18] Ebd., S. 41.
[19] Ebd., S. 42.

ist. Zu fragen wäre also nach der Gewichtung dieser Funktionen bei Tolstoj, wobei allerdings auch das Vorkommen möglicher weiterer Funktionen in Betracht gezogen werden muß.

Als hilfreich erweisen sich hierbei die Arbeiten Michail Bachtins, insbesondere sein Buch über Rabelais,[20] in dem das Groteske – in Abgrenzung von Heinrich Schneegans (1894) und Wolfgang Kayser (1957)[21] – in einem sehr viel weiteren Kontext gesehen wird, den man als historisch-kultursemiotisch bezeichnen könnte. In der Volkskultur des Mittelalters und der Renaissance, im Karnevalslachen, welches bei Rabelais literarisch umgesetzt ist, ist laut Bachtin das Groteske nicht auf Negation und Destruktion beschränkt (satirische Funktion), sondern es hat einen ambivalenten Charakter. Die mittelalterliche Karnevalskultur baut eine schöpferische Gegenwelt zur offiziellen Kultur von Staat und Kirche auf. Das Lachen ist daher mehr als nur Verlachen, es hat einen tiefen weltanschaulichen Sinn. In der „Geschichte des Lachens" tritt mit der Romantik eine Periode ein, in der die Groteske nach einer weitgehenden Verdrängung während der Aufklärung und des Klassizismus zu neuer und veränderter Bedeutung gelangt. Die Groteske „wird nun zu einer Ausdrucksform für subjektives, individuelles Weltempfinden, das der volkstümlich-karnevalesken Welterfahrung früherer Jahrhunderte sehr fernliegt".[22]

> „Die romantische Groteske ist eine wichtige und folgenreiche Episode in der Weltliteratur. In gewissem Grade war sie eine Reaktion auf jene Tendenzen im Klassizismus und in der Aufklärung, die für deren Beschränktheit und einengende Seriosität verantwortlich waren, auf den kalten Rationalismus, auf das staatlich und formal-logisch Autoritäre, auf den Hang zum Perfekten, Vollkommenen und Eindeutigen, auf die didaktische Haltung und den Utilitarismus der Aufklärer, auf den naiven oder banalen Optimismus und Ähnliches mehr."[23]

[20] M. Bachtin, Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renesansa, Moskva 1965; Zitate nach der deutschen Ausgabe: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur (Ü: G. Leupold), Hg. R. Lachmann, Frankfurt a. M. 1987.

[21] H. Schneegans, Geschichte der grotesken Satire, Straßburg 1894; W. Kayser, Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg 1957.

[22] M. Bachtin, Rabelais und seine Welt (1987), S. 87f.

[23] Ebd.

Bei dieser Wiederbelebung hat aber das Groteske seine „erneuernde Kraft" eingebüßt.

> „Die Welt der romantischen Groteske ist eine mehr oder weniger furchterregende und dem Menschen *fremde*. Im Gewöhnlichen und Ungefährlichen erscheint plötzlich das Schreckliche. Dies ist, in extremer Ausprägung, die Perspektive der romantischen Groteske."[24]

Bachtins Begriff des Grotesken ist umfassender als der Günthers, er läßt Differenzierungen unberücksichtigt, die für die einzelne Textanalyse hilfreich sein können, jedoch ermöglicht er durch seine historische Dimension tiefere Einsichten in das Wesen der romantischen Groteske. Eine wichtige Frage an die Texte Tolstojs ist, inwieweit sie ein groteskes Weltempfinden spiegeln, ob entsprechend das Groteske auch in die sprachlichen Mikrostrukturen eingeht, wie das Bachtin und Günther für Gogol' nachgewiesen haben (letzterer mit dem Begriff der „Stilgroteske").

Auch der Begriff des Phantastischen kann durch Eingrenzung deutlichere Konturen gewinnen. Tzvetan Todorov[25] betrachtet die phantastische Literatur als Teilmenge der „Literatur des Übernatürlichen", d. h., das Vorkommen übernatürlicher Phänomene allein reicht noch nicht aus, es muß auch in einer bestimmten Weise erzählerisch vermittelt werden.

> „Zuerst einmal muß der Text den Leser zwingen, die Welt der handelnden Personen wie eine Welt lebender Personen zu betrachten, und ihn unschlüssig werden lassen angesichts der Frage, ob die evozierten Ereignisse einer natürlichen oder einer übernatürlichen Erklärung bedürfen. Des weiteren kann diese Unschlüssigkeit dann [...] von einer handelnden Person empfunden werden; so wird die Rolle des Lesers sozusagen einer handelnden Person anvertraut, und zur gleichen Zeit findet die Unschlüssigkeit ihre Darstellung, sie wird zu einem der Themen des Werks; [...] Dann ist noch wichtig, daß der Leser in bezug auf den Text eine bestimmte Haltung einnimmt: er wird die allegorische Interpretation ebenso zurückweisen wie die ‚poetische' Interpretation."[26]

---

[24] Ebd., S. 89.

[25] T. Todorov, Einführung in die fantastische Literatur, München 1972 (Originalausgabe Paris 1970).

[26] Ebd., S. 33. Für die allegorische Interpretation führt Todorov das Beispiel der sprechenden Tiere in Fabeln an, die einen konventionalisierten Kunstgriff darstellen. Eine „poetische" Interpretation wird von metaphorischen Ausdrücken in der Lyrik verlangt, die keine Realität zu konstituieren vorgeben (vgl. S. 32).

Todorov erneuert damit im Grunde das, was Dostoevskij schon im Zusammenhang mit Puškins *Pikovaja dama* gesagt hat: „Das Phantastische soll sich soviel mit dem Realen berühren, daß man es *fast* glauben kann."[27] *Pikovaja dama* verwirklicht dies laut Dostoevskij in idealer Weise, da der Leser am Ende im Zweifel sei, ob er es mit einer Vision Hermanns zu tun habe, die aus seinem Inneren hervorgebracht sei, oder ob er in Verbindung stehe „mit der anderen Welt der bösen und uns Menschen feindlichen Geister".[28] In Tolstojs *Upyr'* werden entsprechende Zweifel auch von der Hauptfigur Runevskij gehegt, womit Todorovs (nicht notwendiges, aber häufig anzutreffendes) Kriterium erfüllt wäre, daß die intendierte Leserhaltung auch in der Figurenebene, und zwar durch einen durchschnittlichen Charakter, der die Identifikation erleichtert, vertreten ist. Die Form der Ich-Erzählung, die Todorov für besonders geeignet hält, um eine ambivalente Haltung des mit dem Erzähler-Ich sich identifizierenden Lesers hervorzurufen, liegt hier nicht vor (übrigens auch nicht in *Pikovaja dama*), wohl aber in *La famille du vourdalak*, *Le rendez-vouz dans trois cent ans* und *Amena*. Die Grenzen des Phantastischen werden für Todorov in dem Augenblick überschritten, wo entweder der realistischen oder der übernatürlichen Erklärung der Vorzug gegeben wird. Im ersten Fall spricht er von der Literatur des „Unheimlichen", im zweiten von der des „Wunderbaren".[29]

Diese Kriterien sind also geeignet, den Stellenwert des Übernatürlichen in den Erzählungen Tolstojs genauer zu bestimmen, wobei es weniger darum gehen soll, ob Todorovs Begriff des Phantastischen anwendbar ist oder nicht, als um die Frage, wie die Rezeption des Übernatürlichen durch Techniken der erzählerischen Vermittlung gesteuert wird und welche Funktionen sich daran knüpfen.

---

[27] Brief an Julija Abaza vom 15.6.1880, in: F. M. Dostoevskij, Pis'ma, Hg. A. S. Dolinin, 4 Bde., Moskva-Leningrad 1928-1959, Bd. 4, S. 177f; hier zitiert nach: H.-J. Gerigk, Alexander Puschkin, Pique-Dame, in: Die russische Novelle, Hg. B. Zelinsky, Düsseldorf 1982, S. 34-45, hier: S. 44. Gerigk grenzt diese Auffassung von der Hoffmanns und Poes ab, bei der der „Wahrscheinlichkeitsfaktor" von geringerer Bedeutung sei.

[28] Ebd.

[29] Vgl. Todorov, aaO., S. 40.

c) Komposition und Perspektivierung

Upyr' ist von den frühen Erzählungen zweifellos die komplexeste. Die kausalen Verknüpfungen und zahlreichen Andeutungen sowie Querverweise zwischen den verschiedenen Handlungssträngen setzen eine gründliche Planung voraus, was zu einem gewissen Grade freilich auch für die kürzeren phantastischen Erzählungen gilt.

Am schwächsten ist diese Tendenz in *La famille du vourdalak* ausgebildet. Hier stehen sich als hinsichtlich Raum, Zeit und Figuren getrennte Geschehensfolgen lediglich die einleitenden Ausführungen des Erzählers über sein erfolgloses Werben um die Herzogin und seine nachfolgende Abreise sowie die Ereignisse um die serbische Familie gegenüber. Zwischen ihnen gibt es nur wenige motivische Verknüpfungen wie die mehrfach hervorgehobene Ähnlichkeit Zdenkas mit der Herzogin oder das Kreuz, das d'Urfé von letzterer zum Schutz vor Unheil erhielt. Es gibt innerhalb der Vampir-Handlung keine Verrätselungen, die etwa durch die Vorgeschichte gelöst würden. Rückwendungen treten daher allenfalls als kurze, erläuternde Rückgriffe auf.

Die Autor-Leser-Relation wird textintern durch die Rahmenerzählung in einer Weise wiederholt, die Rückschlüsse auf die intendierte Rezeptionsperspektive zuläßt. Der Erzähler d'Urfé setzt sich nämlich von den bisher in der Runde vorgetragenen Geschichten ab und gibt seinen Zuhörern Hinweise, wie seine Erzählung verstanden werden soll:

> „Ihre Geschichten, meine Herren [...] sind zweifellos sehr erstaunlich, aber mir scheint, daß ihnen etwas Wesentliches fehlt, nämlich die Authentizität [...] Was mich betrifft, meine Herren, so weiß ich nur ein Abenteuer dieser Art, doch ist dieses so seltsam, so schrecklich und so wahr, daß es alleine ausreichen dürfte, die Einbildungskraft eines noch so großen Skeptikers zu beeindrucken. Unglücklicherweise war ich Zeuge und Akteur zugleich, und obwohl ich mich normalerweise nicht gerne daran erinnere, so bin ich diesmal durchaus bereit, davon Bericht zu geben, sofern die Damen es mir erlauben möchten."[30]

Diese Art von Wahrhaftigkeitsbeteuerungen ist in Erzählungen mit

[30] A. Tolstoï, La famille du vourdalak, in: Revue des études slaves 26.1950, S. 14-33; hier: S. 15. (Das französische Original ist in den russischen Werkausgaben nicht enthalten.)

phantastischem Inhalt sehr verbreitet. Im gegebenen Fall wird sie durch die Zwischenschaltung zweier fingierter Erzähler relativiert. Der (implizite) Autor distanziert sich doppelt vom dargestellten Geschehen, indem er den Hauptbeteiligten, d'Urfé, selbst erzählen läßt und dessen Erzählung noch in die eines „Unbekannten"[31] einbettet, welcher seinerseits zur Glaubwürdigkeit von Erzähler und Erzähltem nicht eindeutig Stellung nimmt. Er charakterisiert d'Urfé lediglich als „alten Emigranten, den wir alle liebten wegen seiner ganz jugendlichen Heiterkeit und der geistreichen Weise, in der er von seinen früheren Erfolgen sprach"[32], was zumindest auf eine gewisse Einschränkung der Ernsthaftigkeit des Erzählers hindeutet. Schließlich scheint d'Urfé sich am Ende selbst von seiner Geschichte zu distanzieren, indem er sie – um seinen Zuhörerinnen zu schmeicheln – ins Bonmot wendet und das Blutmotiv ironisiert. Glücklicherweise sei er nicht zum Vampir geworden, „und so verspüre ich nicht nur keinen Durst nach Ihrem Blute, meine Damen, sondern ich wünschte, so alt ich auch sein mag, nichts mehr, als das meine in Ihrem Dienst zu vergießen!"[33]

Während d'Urfé als Erzähler den Vampirismus als unumstößliche Tatsache behandelt und sich in seiner Einleitung auf Berichte darüber bezieht, nimmt er in der Zeitebene des erzählten Geschehens die Rolle des neugierigen Skeptikers ein („Ich glaubte nicht an Vampire"[34]), der eines Besseren belehrt wird. Allerdings liegt doch der Hauptanteil der Spannung in den Zweifeln, ob das eine oder andere Familienmitglied bereits zum Vampir geworden ist, während der Zweifel an der Möglichkeit des Unglaublichen und die Suche nach realistischen Erklärungen praktisch keine Rolle spielen. Insofern deckt sich die Perspektive d'Urfés weitgehend mit der der jeweils noch am Leben befindlichen Familienmitglieder.

In *Le rendez-vouz dans trois cent ans* hat die Gegenüberstellung von realistischer und phantastischer Deutung mehr Gewicht. Die Erzählerin und Hauptfigur verkörpert dabei nicht die Funktion des Skeptikers, sondern weist ausdrücklich auf ihre lebhafte Phantasie

[31] Der Untertitel lautet „Fragment inédit des mémoires d'un inconnu".
[32] Ebd., S. 15.
[33] Ebd., S. 33.
[34] Ebd., S. 22.

während ihrer Kindheit und Jugend hin. Zugleich ist sie die einzige Augenzeugin des phantastischen Geschehens im Schloß. Insgesamt konzentriert sich – wie in *La famille du vourdalak* – der Erzählvorgang im wesentlichen auf das, was sich jeweils im Bewußtseins bzw. Wahrnehmungsbereich des erlebenden Ich befindet. Andere Figurenperspektiven werden dem zum Teil ausdrücklich untergeordnet, wie etwa die des Vaters in dem folgenden Zitat:

> „Mein Vater behandelte das alles als Visionen oder Träume. Ich ließ zu, daß er sich über mich lustig machte, war aber innerlich überzeugt, daß ich nicht geträumt hatte".[35]

Die bereits aus *La famille du vourdalak* bekannte Konstellation zwischen der Herzogin und d'Urfé hat hier in Form teilweise komischer Episoden größeren Anteil am dargestellten Geschehen, allerdings besteht mit dem Ereignis, das die Erzählerin ihren Enkelinnen gegenüber zum eigentlichen Gegenstand der Erzählung erklärt hat, kein kausaler Zusammenhang. Die zweite Zeitebene mit den 300 Jahre zurückliegenden Ereignissen um den gottlosen Ritter Bertrand d'Haubertbois ist mit dem Geschehen zwischen d'Urfé und der Herzogin korrelativ, mit deren Erlebnis im Schloß hingegen – zumindest in der phantastischen Deutung – konsekutiv verknüpft.[36] Dies wird gegen Ende der Erzählung anhand eines Dokuments offenbar, in dem von dem Schwur des mit dem Teufel im Bunde stehenden d'Haubertbois berichtet wird, mit einer Anzahl Gleichgesinnter in dreihundert Jahren ein Fest auf seinem Schloß zu feiern. Diese phantastische Erklärung wird auch von dem eigentlich skeptischen Vater der Herzogin akzeptiert, wenn er es auch für ratsam hält, sie nichts davon wissen zu lassen.

Es zeigt sich eine im Vergleich mit *La famille du vourdalak* vielschichtigere Komposition, die zum einen durch die Absicht motiviert sein dürfte, das Übernatürliche nicht wie in der Vampirgeschichte ohne Erklärung bzw. Begründung im Raum stehen zu lassen, und die zum anderen eine Erprobung erzählerischer Mittel spiegeln könnte. Dies spräche, wie auch die Tatsache der von Tol-

[35] *Le rendez-vouz dans trois cent ans*, aaO., S. 579-601, hier: S. 598.

[36] Die Begriffe „korrelative" und „konsekutive" (kausale) Verknüpfung im Sinne von E. Lämmert, Bauformen des Erzählens, Stuttgart [6]1975, S. 52ff.

stoj vorgegebenen Reihenfolge der beiden Texte im Manuskript, dafür, daß *Le rendez-vouz dans trois cent ans* später, jedoch vor *Upyr'* entstanden ist. Die Vertiefung des Geschehens durch Rückwendungen in unterschiedlich weit zurückliegende und motivisch aufeinander bezogene Zeitebenen in *Upyr'* stellt eine Steigerung der Struktur von *Le rendez-vouz dans trois cent ans* dar.

Was das Verhältnis der beiden Ich-Erzähler zu ihrem Gegenstand betrifft – ein alter Mensch erinnert sich eines übernatürlichen Erlebnisses aus seiner Jugend –, so nehmen die französischen Erzählungen die Situation in *Portret* (*Das Porträt*) vorweg.

Im Unterschied dazu gibt der Erzähler in *Amena* zunächst nicht an, bei den von ihm berichteten Ereignissen zugegen gewesen zu sein. Er erzählt in der dritten Person und unterstreicht den Eindruck des Fiktiven noch durch die legendenhafte Einleitung, die eine Augenzeugenschaft zumindest bei realistischer Rezeption ausschließt: „Zur Zeit des Kaisers Maximianus lebten in Rom zwei Brüder, Viktor und Ambrosius, und beide waren sie Christen."[37] Zum Rahmen, in den die eigentliche Erzählung eingebettet ist, gehören auch die Ansätze einer Charakterisierung des Erzählers. Er tritt auf als Mönch, der sein Gesicht nicht zeigt, der aber die verborgenen Gedanken des Ich-Erzählers kennt und ihn vor einem Verbrechen bewahren will. Dadurch wird zunächst eine Rezeptionsweise nahegelegt, die Todorov als „allegorische Interpretation" bezeichnet. In der Figurenebene hat sie die Funktion der Belehrung und Beeinflussung des Zuhörers. Dies verändert sich jedoch durch die Art und Weise der Schilderung, die von einer starken Anteilnahme des Erzählers gekennzeichnet wird. Sie ist auch Anlaß für zwei Einschübe aus der Zeitebene des Erzählens mit kurzen Dialogen zwischen Erzähler und Zuhörer. Der erste bezieht sich auf die Beschreibung Leonias, die den Zuhörer zu der Bemerkung bewegt: „Du sprichst von ihr, als ob du sie selbst gesehen hättest?"[38], auf die er zunächst keine Antwort erhält. Dasselbe gilt für den zweiten Einschub, als der Zuhörer – im Anschluß an den Bericht darüber, wie Ambrosius seinen Glauben verleugnete und das Kreuz von sich warf – sagt:

[37] A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 3, S. 141.
[38] Ebd., S. 146.

„Du, aufrichtiger Vater, nimmst dir die Erzählung so zu Herzen, als hättest du Ambrosius selbst gekannt."[39] Durch diese Einschübe wird die phantastische Interpretation vorbereitet, die am Ende steht, indem sich der Erzähler als Ambrosius zu erkennen gibt.

Der Verlauf der Erzählung ist durch die weitgehende Wahrung der Perspektive des Ambrosius gekennzeichnet. Sie unterscheidet sich von der Rezeptionsperspektive insofern, als der Leser bzw. Zuhörer die Situation des Ambrosius klarer erkennt als dieser selbst, wenngleich alles nur so geschildert wird, wie es diesem erscheint. Der Leser erkennt in den „Verwandten"[40] Amenas unschwer Jupiter, Hermes und Satan, in ihr selbst die Venus, als die sie Ambrosius auch im Traum erscheint. Ambrosius erkennt zu spät, nämlich nachdem er schuldig geworden ist, daß er seinen Glauben und seine Freunde verraten hat.

So stellen die Reibungen und Spannungen zwischen der Perspektive der Hauptfigur und der intendierten Rezeptionsperspektive mit ihren (den Schluß ausgenommen) unterschiedlichen Interpretationsweisen (realistische Deutung bei Ambrosius, phantastische Deutung beim Rezipienten) ein wesentliches Charakteristikum dieser Erzählung dar.

Artemij Semenovič Bervenkovskij hat innerhalb dieser Textgruppe hinsichtlich Komposition und Perspektivierung die einfachste Struktur. Es handelt sich um eine Ich-Erzählung, bei der über den Erzähler und den Zeitpunkt des Erzählens nur sehr wenig mitgeteilt wird. Der Leser erfährt lediglich, daß das erzählte Geschehen zwanzig Jahre zurückliegt, und er kann schließen, daß es sich bei dem Erzähler um einen Adligen handelt. Bei der Schilderung des einwöchigen Aufenthalts bei Bervenkovskij wahrt der Erzähler weitgehend die Chronologie seiner einzelnen Beobachtungen und Erlebnisse. Eine Handlung im eigentlichen Sinne enthält die Erzählung nicht. Die einzigen Geschehensmomente, die außerhalb der Begegnung mit Bervenkovskij und räumlich außerhalb von dessen Gutsbesitz liegen, sind die mit Ankunft und Abreise verbundenen Achsenbrüche am Anfang und am Schluß.

---

[39] Ebd., S. 156.
[40] Ebd., S. 155.

Die Perspektivierung der Er-Erzählung *Upyr'* orientiert sich an der Zentralfigur Runevskij. Die verschiedenen weiteren Figurenperspektiven werden so vermittelt, wie sie sich ihm darstellen, in der Regel sind sie in Form von Dialogen präsentiert. Eine übergeordnete Erzählerinstanz, die sich in grammatischen Formen der ersten Person, in Kommentaren zu Geschehen, Figuren und Erzählvorgang oder in Voraus- bzw. Rückwendungen aus einer Position der Allwissenheit manifestieren würde, ist nicht auszumachen. Vorausdeutungen haben nie zukunftsgewissen Status,[41] Rückwendungen größeren Umfangs finden ausschließlich innerhalb von Dialogen statt und sind somit an die jeweiligen Figurenperspektiven gebunden. Die Dialoge erreichen bisweilen den Umfang selbständiger Erzählungen, in die wiederum Dialoge und kürzere Erzählungen eingelagert sind. Die Rückwendungen führen in verschiedene Zeitebenen, die zahlreiche Bezüge zur Gegenwartsebene und zueinander aufweisen. Mit Fortschreiten der Erzählung werden immer mehr dieser Bezüge deutlich, so daß von einer analytischen Struktur gesprochen werden kann. Dabei führen die Rückwendungen immer weiter zurück auf der Zeitachse. Zuerst wird der Auslandsaufenthalt Rybarenkos erwähnt, der bezogen auf die Gegenwartshandlung drei Jahre zurückliegt; in die Zeit von Dašas Kindheit fällt der Tod ihrer Mutter, die Geschichte Praskov'ja Andreevnas gehört bereits ins 18. Jahrhundert, die des Schmugglers Titta Canelli ins 17. Jahrhundert und die des Ritters Ambrosius, die ganz am Schluß enthüllt wird, ins Mittelalter. Die Erweiterung des Gegenwartsgeschehens durch verschiedene historische Schichten bedeutet dabei eine „Erweiterung der Gattungsgrenzen" gegenüber Werken wie Gogol's *Strašnaja mest'* (*Die schreckliche Rache*, 1831).[42]

---

[41] Dies ist auch die der phantastischen Gattung (im Sinne Todorovs) angemessenste Form. Den Typ der hier vorhandenen und durchaus zahlreichen Vorauswendungen oder „Zukunftsweisungen" charakterisiert E. Lämmert so: „Bei ihnen herrscht jene echte *Zukunfts-Ungewißheit*, die ihrer Lebenswirklichkeit entspricht. Das Vorgehen *mit* den Personen bedeutet nämlich, daß der Erzähler den Leser genau so im *ungewissen* läßt, wie es die Personen selbst natürlicherweise sind." (aaO., S. 143).

[42] V. G. Belous, Istorizm v chudožestvennoj sisteme A. K. Tolstogo, in: Problemy chudožestvennogo istorizma. Tezisy vsesojuznoj naučnoj konferencii, Cherson 1989, S. 26-28, hier: S. 27.

Für die Rezeptionslenkung ist wichtig, daß Runevskij die Rolle der Identifikationsfigur übernimmt. Er ist jene von Todorov postulierte durchschnittliche Figur, die dem Übernatürlichen zunächst skeptisch gegenübersteht, nämlich solange, wie sie nicht selbst unmittelbar mit ihm konfrontiert ist. So heißt es bei der ersten Begegnung Runevskijs mit Rybarenko, nachdem dieser die Witwe Sugrobina und Teljaev als Vampire bezeichnet hat: „Runevskij hörte zu und traute seinen Ohren nicht."[43] Im Anschluß an die Weissagung der Ballade, die Großmutter werde ihrer Enkelin das Blut aussaugen (wie es Rybarenko vorhergesagt hat), heißt es über Runevskijs innere Vorgänge:

> „Runevskij bemühte sich, die seltsamen Gedanken in seinem Kopf zu vertreiben, und es gelang ihm, sich einzureden, daß die Übereinstimmung der von ihm verlesenen Verse mit den Worten des Herrn Rybarenko nichts anderes als ein Zufall waren."[44]

Das Wissen um Rybarenkos Behauptungen, das der Leser mit Runevskij teilt, gibt dem vorangehenden Kommentar Teljaevs zu der Ballade eine Doppelbedeutung: „Das muß eine Art Allegorie sein, so etwas Metaphorisches, hm!.. eine Phantasie!.."[45] Teilt man die Auffassung Rybarenkos, so ist die von Teljaev vorgeschlagene allegorische Deutung als Versuch der Ablenkung von der realen Bedeutung der Weissagung zu interpretieren.

Die Erklärung, die sich Runevskij für sein Gespräch mit dem Porträt Praskov'ja Andreevnas zurechtlegt, ist von ähnlicher Ambivalenz geprägt:

> „Aber er hatte mit ihr gesprochen, sie hatte ihm geantwortet; er war gezwungen, sich innerlich einzugestehen, daß seine Erklärung nicht ganz natürlich war, und entschied, daß alles, was er gesehen hatte, einer von jenen Träumen gewesen sein mußte, für die es im Russischen offenbar kein angemessenes Wort gibt, das die Franzosen aber *cauchemar* nennen. Träume dieser Art setzen sich gewöhnlich noch nach dem Erwachen fort und gehen vielfach, jedoch nicht immer, mit einem Drücken in der Brust einher. Ihr charakteristischer Zug ist Klarheit und vollkommene Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit."[46]

---

[43] A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 3, S. 8.
[44] Ebd., S. 20.
[45] Ebd.
[46] Ebd., S. 25.

Am Ende, als Runevskij sein Duell und das anschließende Fieber mit mehreren Alpträumen überstanden hat, wird seine nun zur phantastischen Interpretation neigende Haltung nicht durch Gedankenwiedergabe, sondern durch sein Verhalten im Dialog deutlich gemacht. Auf diese Weise wird jene letzte Eindeutigkeit vermieden, die nach Todorovs Auffassung der Wirkung des Phantastischen abträglich ist.

Das häufige Vorkommen und der hohe Stellenwert der Träume in *Upyr'* legt eine gesonderte Betrachtung nahe. Die Frage, ob die Bezeichnung ‚Traum' überhaupt angebracht ist, d. h., ob das Gesehene nur Scheincharakter hat, ist je nach Einzelfall und Figurenperspektive unterschiedlich zu beantworten. Dies gilt ebenso für die Deutung der Träume als Weissagung, Warnung, Handlungsaufforderung etc. Hinsichtlich der erzählerischen Vermittlung sind zwei Typen zu differenzieren, nämlich die Träume Runevskijs, die unmittelbar aus der Erzählfunktion heraus wiedergegeben werden, sowie solche Träume, über die nur von Figuren berichtet wird. Kompositionell in der Mitte der Erzählung stehen die drei Träume Rybarenkos, Vladimirs und Antonios in der Villa am Comer See. Sie bilden den Kern von Rybarenkos Erzählung. Seine eigene Traumvision, in der zunächst Vladimir, sodann Peppina sowie der Verbrecher Canelli (hier als deren Bruder) auftreten, berichtet er eben so, wie er sie erlebt hat, nämlich als vollkommen real. Erst durch die Aussagen der beiden anderen am kommenden Morgen wird ihr Traumcharakter offenbar. Deren Träume werden durch sie selbst berichtet, Vladimir, der glaubt, Antonio erschossen zu haben, ist nur schwer vom Gegenteil zu überzeugen, während das Phantastische von Antonios Traum, der von einem Greif nach Griechenland entführt wurde, um das Urteil des Paris zu wiederholen, sogleich offenbar wird. Während Rybarenko den Träumen eine prophetische Bedeutung beimißt und sich durch den Tod Antonios sowie Vladimirs Duell mit Runevskij bestätigt sieht, liefert Vladimir am Ende eine natürliche Erklärung für Rybarenkos Erzählung: „Wenn ich wüßte, wer uns das Opium in den Punsch gemischt hat, den wir tranken, ehe wir ins *Teufelshaus* gingen, würde er mir für diesen Scherz teuer zahlen." Über Rybarenko sagt Vladimir, daß er aus Angst wahnsinnig geworden sei: „Alles, was er im Traum und in Wirklichkeit gesehen hat,

hat er miteinander vermischt, verwirrt und auf seine Weise ausgeschmückt."[47]

In der Diskussion der Geschehnisse, mit der die Erzählung schließt, wird Vladimirs Perspektive, die die Tendenz zu natürlichen Erklärungen vertritt, von Daša geteilt, während Runevskij gemeinsam mit Kleopatra Platonovna die entgegengesetzte Perspektive vertritt, jedoch schließlich wie diese das Schweigen dem Insistieren auf übernatürlichen Erklärungen vorzieht. Er verzichtet darauf, den Nachweis zu führen, daß jene von ihm im Fieber beobachtete Szene, in der die Großmutter von dem Mann im Domino (Satan) geholt wird und Kleopatra Platonovna verhindert, daß sie Daša tötet, kein Traum, sondern Wirklichkeit war, um Daša zu schonen.

Daß die unterschiedlichen Figurenperspektiven – was hinsichtlich der Interpretation des Übernatürlichen nicht unwichtig ist – nicht gleichgeordnet sind, ergibt sich von der Technik der erzählerischen Vermittlung her daraus, daß Runevskij die Figur ist, mit der der Leser – mit Lämmert gesprochen – innerhalb der Erzählung fortschreitet. Hinzu kommt, daß die Rezeption literarischer Werke grundsätzlich Sinnzusammenhänge voraussetzt, ja in der Suche nach Sinnzusammenhängen zu einem wesentlichen Teil besteht, so daß der Zufall als Erklärung nur dann eher akzeptiert wird, wenn er besser bzw. von höherer Instanz, etwa durch einen allwissenden Erzähler, begründet ist als die übernatürliche Erklärung dunkler Verflochtenheiten oder schicksalhafter Verkettungen. Auf ähnlichen Mechanismen beruht auch die Wirkung von erklärenden Rückwendungen, die – unterstellt man eine Funktionalität der Erzählteile – in der einen oder anderen Weise dazu beitragen, sich der Wahrheit zu nähern, und sei es auch durch falsche Hypothesen. Dabei haben die von Kleopatra Platonovna erwähnte Chronik, aus der die Ballade vom ungarischen Ritter Ambrosius stammt, oder der vom Bürgermeister von Como vorgelegte Archiveintrag über die Hinrichtung Canellis gegenüber den Figurenperspektiven einen höheren Grad an Verbindlichkeit, da ihnen als schriftlichen Zeugnissen etwas von historischer Beweiskraft anhaftet. Dieses Prinzip hat Tolstoj sich auch, wie bereits gesehen, in *Le rendez-vouz dans trois cent ans*

[47] Beide Zitate: ebd., S. 64.

zunutze gemacht, wo der Gespensterball die Ausführung eines historisch bezeugten Schwurs darstellt.

Folgt man dem Urteil Belinskijs, so hat der Autor des *Upyr'* die wechselseitige Bezogenheit von Figuren, Räumen und Ereignissen etwas auf die Spitze getrieben,[48] und in der Tat dürfte es bei einmaliger Lektüre schwerfallen, alle angedeuteten Bezüge auch nur zu erkennen, geschweige denn im Gedächtnis zu behalten. So ist die verschachtelte Komposition mit den zahlreichen Zeitebenen, Figurenperspektiven und eingelagerten Erzählungen zu einem Teil sicher auch Selbstzweck.

d) Der künstlerische Raum

Versteht man „künstlerischen Raum" im Sinne Ju. Lotmans[49] als die Gesamtheit der in einem literarischen Werk anzutreffenden räumlichen Gegebenheiten, Relationen und Vorgänge einschließlich ihres modellbildenden Charakters, so zeigt sich, daß ihm in den frühen Prosaarbeiten Tolstojs eine Schlüsselbedeutung zukommt. Dies hängt nicht zuletzt mit dem Vorhandensein phantastischer Elemente zusammen, die generell häufig räumlich motiviert werden. So ist in der trivialen Vampirliteratur Graf Draculas transsilvanisches (auch dies schon ein signifikanter räumlicher, weil Grenzüberschreitung implizierender Begriff) Schloß geradezu zum Stereotyp geworden. Phantastisches Geschehen wird allgemein gerne in geographisch entlegenen Gebieten sowie in geschlossenen, von der übrigen Welt – in der Regel der Alltagswelt – abgesonderten Räumen angesiedelt. Das Haus der Vampirfamilie in Serbien, das Schloß des d'Haubertbois in den Ardennen, in dem die Geister ihren Ball feiern, die unterirdischen Gemächer der Amena illustrieren das ebenso wie Teufelshaus und Villa von Como oder die grünen Zimmer im Land-

[48] Vgl. V. Belinskij, Upyr'. Sočinenie Krasnorogskogo, in: ders., Polnoe sobranie sočinenij, Moskva 1953-59, Bd. 5, 1954, S. 473f.

[49] Ju. Lotman, Die Struktur literarischer Texte, München 1972, S. 311-329. Vgl. auch Lotmans Analyse „Das Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa" (1968), in: ders., Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, Hg. K. Eimermacher, Kronberg/Ts. 1974, S. 200-271.

haus der Witwe Sugrobina. Eine Gemeinsamkeit der phantastischen Erzählungen Tolstojs mit seinem *Artemij Semenovič Bervenkovskij* besteht gerade darin, daß dort das Ungewöhnliche ebenfalls einem räumlich abgesonderten Bereich zugeordnet ist, in dem die Normen der realen Welt, in welcher sich der Ich-Erzähler bewegt, zumindest verschoben sind. Das Unnormale ist in eine normale Welt eingelagert, aus der der Erzähler bei der Abreise lediglich Kaffeemühle und Spieluhr an den Radachsen in die Alltagswelt mitnimmt. Wie der künstlerische Raum in den vorliegenden Texten funktionalisiert ist und welche Bedeutung er für das Phantastische und das Groteske hat, soll im folgenden anhand von *Upyr'* beispielhaft herausgearbeitet werden. Auf die kürzeren Texte, die nicht im Detail analysiert werden, wird in Querverweisen Bezug genommen.

In phantastischer Literatur wird häufig eine normale Alltagswelt, die nach den Regeln der außertextlichen Realität funktioniert, als Rahmen und Kontrastfolie für das Phantastische gesetzt. In *Upyr'* geschieht das im Erzähleingang durch die Schilderung des Balls. Rybarenkos Behauptung, es seien Vampire im Raum, kann innerhalb dieses Bereichs nur als Verrücktheit gewertet werden, wie es auch anschließend geschieht. Die in diesem expositorischen Teil entwikkelten familiären Beziehungen – die Waise Daša, ihre Großmutter, ihre Tante sowie ihre intrigante Cousine Sof'ja etc. – bilden einen Teil der realistischen Schicht der Erzählung. Räumlich wird dieser Bereich jedoch nur wenig konkret. Bedeutendere Raumthematisierungen finden sich stets nur dort, wo die betreffenden Räume Schauplatz phantastischen Geschehens sind oder später werden. Sieht man sich z. B. die Beschreibung des Landhauses der Sugrobina an, die zunächst übrigens aus übergeordneter Erzählerperspektive vorgenommen wird, also nicht an die Figur Runevskijs gebunden ist, so stellt man hinsichtlich des nachfolgenden phantastischen Geschehens eine Reihe signifikanter Merkmale fest.

> „Das Gebäude war zugleich leicht und majestätisch; schon auf den ersten Blick war zu erkennen, daß es von einem italienischen Architekten erbaut worden war, denn in vielem erinnerte es an die herrlichen Villen in der Lombardei und in der Umgebung Roms; [...] An einem warmen Juliabend schienen die Fenster heller erleuchtet als üblich, und sogar in der zweiten Etage waren, was selten geschah, Irrlichter zu se-

hen, die von einem Zimmer ins andere hinüberwanderten."[50]

Bei der Beschreibung der Innenräume geht die Perspektive wieder auf Runevskij über:

„Alles im Hause der Brigadierswitwe erschien ihm ungewöhnlich. Die reiche Ausstattung der hohen Zimmer, welche von Talgkerzen erleuchtet waren, die mit Staub und Spinnweben bedeckten Bilder italienischer Schule, die Tische mit florentinischem Mosaik, auf denen nicht zu Ende gestrickte Strümpfe, Nußschalen und schmutzige Karten herumlagen – all das, im Verein mit den volkstümlichen Umgangsformen der Gäste, den altväterlichen Gesprächen der Gastgeberin und dem Schnalzen Semen Semenovičs, bildete die allerseltsamste Mischung."[51]

Durch diese Beschreibung wird das bedeutungsträchtige Italien-Motiv eingeführt. Italien ist als geographischer Raum aus russischer Sicht mit einer gewissen Exotik zu assoziieren, was sich vielleicht auch darin ausdrückt, daß sowohl in Zusammenhang mit Rybarenko als auch mit Praskov'ja Andreevnas Verlobtem zunächst nur vom Ausland die Rede ist. Außerdem wird die Übertretung der Gesetze des Raums, die ein Element der phantastischen Welt ausmacht, welches vor allem in Rybarenkos Erzählung von großer Bedeutung ist, durch das in der Umgebung Moskaus fremdartig wirkende Gebäude auf der realistischen Ebene bereits metaphorisch vorweggenommen. Die Lesererwartung eines unheimlichen Geschehens in dem Haus, die durch die Voraussagen Rybarenkos vorbereitet wurde, wird hier optisch durch die „Irrlichter" unterstützt sowie durch die alten Gemälde, Staub und Spinnweben, die ohnehin zum konventionellen Inventar von Spukhäusern gehören. Der Hinweis auf die „seltsame Mischung" von ganz Unterschiedlichem entspricht letztlich der Mischung von realistischer und phantastischer Ebene.

Entsprechend, jedoch in gesteigertem Maße, stellen die Innenraumbeschreibungen der Villa am Comer See eine Vorbereitung der Visionen der drei Freunde dar, welche u. a. Motive der Malerei-

---

[50] A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 3, S. 16. Die „zweite Etage" ist im Original gemäß der russischen Zählung die dritte (tretij ėtaž), was insofern bedeutsam ist, als es Tolstoj wohl weniger auf die konkrete Lage der Zimmer als auf die magische Zahl 3 ankam.

[51] Ebd., S. 17.

en in das Traumgeschehen verarbeiten.[52]

Überaus aufschlußreich ist die anschließende Schilderung Antonios:

> „Meine Augen wandten sich unwillkürlich zur bemalten Decke und den hohen, mit goldenen Arabesken verzierten Karnisen. Tiere und Vögel verflochten sich auf seltsame Weise mit Blumen, Früchten und verschiedenartigen Mustern. Mir schien, daß die Muster sich bewegten"[53]

Es handelt sich um eben solche Wandverzierungen, wie sie zur Herausbildung des Begriffs des Grotesken geführt haben. Ein groteskes Zwitterwesen – halb Mensch, halb Vogel – ist es auch, das Antonio anschließend nach Griechenland entführt.[54] Bei der Reise wird das Gebäude nicht verlassen:

> „Es ging durch verschiedene Korridore, durch lange Reihen von Zimmern, treppauf, treppab, und schließlich gelangten wir in einen riesigen Saal, der von rosigem Licht erleuchtet war. Die Saaldecke war ausgemalt und stellte den Himmel mit fliegenden Vögeln und Amoretten dar, und am Ende erhob sich ein goldener Thron, und auf ihm saß Jupiter. [...] Zu Füßen des Throns floß ein durchsichtiger Fluß, und darin badeten zahlreiche Nymphen und Najaden, eine schöner als die andere. [...] Es schien mir seltsam, einen Fluß in einem Zimmer zu sehen, und ich schaute hinter die chinesischen Wandschirme, hinter denen er hervorfloß. Hinter den Schirmen saß ein alter Mann mit gepuderter Perücke und schlummerte offensichtlich. Als ich mich ihm auf Zehenspitzen näherte, sah ich, daß der Fluß aus einer Urne lief, auf die er sich stützte."[55]

Der Saal enthält eine ganze Welt, eine groteske Welt, in der der Gott Jupiter zugleich Pietro d'Urgino und Juno zugleich Peppina ist, in der der Gott Pan in der geistlichen Kleidung des Abate und mit

[52] Reales Vorbild des Spukhauses war die Villa Olmo, die Tolstoj während seines Aufenthaltes am Comer See im Oktober 1838 zu sehen bekam; vgl. hierzu: R. Džuliani (Giuliani), *Upyr'* A. K. Tolstogo kak literaturnyj istočnik romana *Master i Margarita*, in: Ricerche slavistiche, vol. XXXII-XXXV, 1985-1988, Roma 1989, S. 95-111, hier: S. 104, sowie R. Casari, A. K. Tolstoj alla ricerca del fantasma in Italia, in: De Magia. Atti del Convegno, Bergamo 1985, S. 163-167.

[53] A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 3, S. 44.

[54] Das Wesen wird zunächst als „goldener Greif von der Größe eines einjährigen Kalbes" bezeichnet, hat aber eine Adler*nase* und spricht mit menschlicher Stimme (ebd.).

[55] Ebd., S. 44f.

Titta Canellis Pistolen auftritt. Es ist eine Welt blühender Phantasie, in der unschwer die verschiedenen Eindrücke Antonios – teils auf komische Weise miteinander vermischt – zu erkennen sind.[56] Der Traumcharakter des Geschilderten liegt hier auf der Hand. Daß sich die drei jedoch am Morgen statt in der Villa im Teufelshaus in der Stadt wiederfinden, stellt eine reale Verletzung der Gesetze des Raums dar, die keine befriedigende Erklärung erfährt.

Ebenso wichtig wie Beschreibungen sind auf Orte und Räume bezogene Rückwendungen. Anders als noch in *La famille du vourdalak* haben in *Upyr'* die handlungsrelevanten Gebäude ihre Geschichte. Entscheidend ist dabei die Tatsache, daß diese Geschichte buchstäblich lebendig wird; im Landhaus der Sugrobina in Gestalt der Praskov'ja Andreevna, für die es erbaut wurde, in der Villa am Comer See bzw. dem Teufelshaus in Gestalt der Frau mit der Gitarre, des Titta Canelli, der mythologischen Gestalten. (Auch der Geisterball in *Le rendez-vouz dans trois cent ans* ist eine solche Verlebendigung von Geschichte.) Das Teufelshaus weist auch auf der realistischen Ebene eine Verbindung zur Antike auf, die wiederum eine Erklärung für die nächtlichen Erlebnisse der drei Freunde sowie die bläulichen Verletzungen am Hals von Antonio und Rybarenko andeutet. Das ergibt sich aus den von Rybarenko wiedergegebenen Ausführungen des Bürgermeisters:

> „Das *Teufelshaus* wurde an derselben Stelle erbaut, wo sich einst ein heidnischer Tempel befunden hatte, welcher Hekate und den Lamien geweiht war. Zahlreiche Höhlen und unterirdische Gänge dieses Tempels sind, so geht die Rede, bis heute erhalten. Sie führen tief ins Innere der Erde, und die Alten glaubten, daß sie eine Verbindung zum Tartarus hätten. Im Volk geht das Gerücht, daß die Lamien oder Empusen, die, wie Ihnen bekannt ist, Ähnlichkeit mit unseren Vampiren hatten, sich

[56] Die Schilderung hat gewisse Ähnlichkeit mit dem „Großen Ball beim Satan", dem 23. Kapitel aus M. Bulgakovs *Master i Margarita* (*Der Meister und Margarita*). Diese und eine Reihe weiterer im Bereich des Phantastischen liegende Analogien zwischen den beiden Werken haben Rita Giuliani veranlaßt, in *Upyr'* eine „literarische Quelle" für *Master i Margarita* zu sehen. Die Behandlung des Phantastischen ist – wie sie zutreffend verdeutlicht – bei Bulgakov nicht mehr romantisch (wie bei Tolstoj), sondern „mal allegorisch, mal parodistisch, mal satirisch usf." (dies., aaO., insb. S. 109.)

auch heute noch in der Nähe der ihnen geweihten Orte aufhalten".[57]

Nimmt man nun noch den Chroniktext vom ungarischen Ritter Ambrosius hinzu, so scheint es Tolstojs Intention zu sein, die Verflochtenheit bestimmter Phänomene über die Grenzen von Raum und Zeit hinweg zu verdeutlichen. Dem entspricht ein Verflechtung verschiedenster Motive aus den Bereichen der Mythologie, der christlichen Religion, des Volksaberglaubens. Die Verlebendigung von Geschichte als Aufhebung der Gesetze der Zeit erweist sich somit als ein zweites wesentliches Merkmal der phantastischen Welt. Es werden in den phantastischen Räumen jedoch nicht nur Regeln der normalen Welt aufgehoben, sondern es wird auch diese normale Welt nachgeahmt, vorgetäuscht. So geschieht es z. B. mit Rybarenko, als in seiner ersten Vision Vladimir sich von ihm verabschiedet, sowie mit Vladimir, der meint, Antonio erschossen zu haben. Ähnliches liegt auch in *Amena* vor, wo Ambrosius die Stimmen der kaiserlichen Häscher zu vernehmen glaubt, die in Wirklichkeit überhaupt nicht da sind.

Ein schon mehrfach erwähntes Detail der phantastischen Räume sind die Porträts bzw. Malereien überhaupt. Sie haben eine unheimliche Wirkung auf die Phantasie der Betrachter. Anders als in Gogol's *Portret*, wo die Verbindung von höchster Malerkunst mit dämonischen Kräften das Porträt lebendig werden läßt (sei es auch nur in der Weise, daß es auf Menschen verderbliche Wirkungen zeitigt), ist in *Upyr'* die Künstlerproblematik, insbesondere die Frage nach ethischem Sinn und ethischer Verpflichtung der Kunst, ohne Belang. Die Verlebendigung der Bilder ist hier einerseits realistisch als durch die Ähnlichkeit mit lebenden Figuren (Daša, Peppina) hervorgerufener Traum erklärbar, anderseits ist sie in der Logik des Übernatürlichen zumindest im Falle Praskov'ja Andreevnas durch die notwendige Erfüllung einer Weissagung motiviert.

---

[57] A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 3, S. 49. Das Thema des Vampirismus wird hier historisch vertieft; es zeigt sich, daß Tolstoj in *Upyr'* seine Regeln mehr von den Lamien als von den Vampiren des Balkan abgeleitet hat. In der letzten Traumvision Runevskijs setzt der Fiebernde die Träume aus der Villa d'Urgino fort und erlebt eine an Dante gemahnende Höllenreise (von Daša bzw. Praskov'ja Andreevna geführt), bei der ihm u. a. das „Orchester" der gemarterten Seelen vorgeführt wird.

Dennoch wird das Thema der Kunst immanent reflektiert, indem es vorzugsweise Kunstwerke oder kunstvolle Bauwerke (teilweise ausgestattet mit literarischen Allusionen) sind, die den Figuren Zutritt zur phantastischen Welt verschaffen bzw. sie dorthin entführen. Insofern lassen sich die phantastischen Räume in *Upyr'* im Sinne einer Reflexion über Wesen und Kräfte der Kunst interpretieren. Für die übrigen Texte dieser frühen Phase gilt das nicht, da hier eine Thematisierung der Kunst kaum stattfindet. Doch kann die aus dem Gesagten sich ergebende Funktionsbestimmung von Phantastischem und Groteskem in *Upyr'* zur Erklärung entsprechender Erscheinungen in den anderen Erzählungen hilfreich sein.

e) Funktionen und Bedeutung des Grotesken

Auf die erzählende Prosa der russischen Romantik hat unter anderem das Werk E. T. A. Hoffmanns überaus anregend gewirkt. Zu den erklärten russischen Hoffmann-Jüngern zählte auch Tolstojs Onkel A. Pogorel'skij (= Aleksej Perovskij), der seinem Neffen die erste literarische Bildung vermittelt hat. So finden sich in den romantischen Erzählungen A. K. Tolstojs wie in denen anderer russischer Autoren manche Züge wieder, die für Hoffmann kennzeichnend sind, so daß sich sinnvolle Ansatzpunkte für Vergleiche ergeben.

Wenn Hans Mayer von „Dualität" und von der Existenz „zwei[er] Wirklichkeiten in der Dichtung E. T. A. Hoffmanns"[58] spricht, so berührt er damit ein zentrales Problem, von dem das Phantastische nur eine Seite darstellt.

> „Das Beunruhigende, nicht Aufzulösende dieser Erzählkunst liegt darin, daß beide Bereiche – die genau konturierte Wirklichkeit damaliger Zeit *und* die raum- und zeitlose Mythenwelt – stets unmittelbar miteinander und nebeneinander vorhanden sind."[59]

Diese Gleichzeitigkeit sieht Mayer auch in Sprache und Stil widergespiegelt; er bezeichnet dies als „antithetische Sprachhaltung".[60]

---

[58] H. Mayer, Die Wirklichkeit E. T. A. Hoffmanns, in: Romantikforschung seit 1945, Hg. K. Peter, Königstein/Ts. 1980, S. 116-144, hier: S. 119.

[59] Ebd., S. 120.

[60] Ebd.

Was die „Alltagswirklichkeit" betrifft, so streicht er heraus, daß diese stets (im Unterschied etwa zu Tieck, Brentano und Eichendorff) als reale deutlich und dabei „*fast immer als Satire dargestellt*"[61] werde. Für Wahnsinn oder Selbstmord der Hoffmannschen Figuren sei letztlich diese Alltagswirklichkeit verantwortlich.

Natürlich lassen sich diese Erkenntnisse nicht vollständig auf die russischen Romantiker übertragen. Die russische Wirklichkeit ist anders als die deutsche, die Zeit ist bereits eine andere, und die russischen Autoren setzen sich auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlichem Grade mit ihr auseinander. Jedoch sind mit den Fragen nach der Dualität, dem Stellenwert der Alltagswirklichkeit und der Sprachhaltung wichtige Kriterien für eine Funktionsbestimmung vorgegeben.

Wenn es möglich war, daß Gogol' von Zeitgenossen zum Vater der natürlichen Schule erklärt und *Šinel'* (*Der Mantel*) als deren paradigmatisches Werk hingestellt wurde, so zeigt das – trotz angebrachter und verschiedentlich vorgebrachter Zweifel, ob man damit Gogol's Schaffen gerecht werde –, daß bei ihm die russische Realität etwa in dem gleichen Maße sichtbar gemacht wurde, wie dies für die deutsche bei Hoffmann gilt. Entsprechend wird auch Puškins Hermann in *Pikovaja dama* zugleich als romantischer Held und als ein sozialer Typus des zeitgenössischen Rußland deutlich.

Von Tolstojs romantischen Erzählungen haben überhaupt nur zwei, nämlich *Upyr'* und *Artemij Semenovič Bervenkovskij*, Rußland als Schauplatz und Russen als Hauptfiguren. Dabei ist die Figur Bervenkovskijs der gesellschaftlichen Gegenwart so weit entrückt, daß der Realitätsbezug nur sehr schwach zum Vorschein kommt. In *Upyr'* hingegen erhält zumindest jene Gesellschaftsschicht gewisse Konturen, die durch Leute von einigem Wohlstand, mäßiger Bildung und nicht eben feiner Lebensart repräsentiert ist. Satirische Untertöne finden sich nur gelegentlich, so bei der Darstellung der Frau Zorina, welche ihre unattraktive Tochter zu verheiraten bemüht ist, oder der Witwe Sugrobina, die noch ganz im 18. Jahrhundert lebt und den Zeiterscheinungen ablehnend gegenübersteht. Das Groteske spielt in dieser Erzählschicht kaum eine Rolle, und dort, wo es

[61] Ebd., S. 121.

vorkommt, hat es nicht satirische Funktion.[62] Der spätere Satiriker Tolstoj macht sich in diesen Werken also nur ansatzweise bemerkbar, wenngleich Aspekte seines satirischen Talents – kritische Wirklichkeitssicht, Schärfe der Beobachtung, Humor – durchaus zu erkennen sind.

Jedoch ist die Wirklichkeit der gesellschaftlichen Gegebenheiten nicht für das Überhandnehmen des Dämonischen verantwortlich. Wenn bei Hoffmanns *Sandmann* die Hauptfigur Nathanael durch die materielle Not und Abhängigkeit seiner Familie seelisch beeinträchtigt ist, wenn Hermann in Puškins *Pikovaja dama* und Akakij Akakievič in Gogol's *Šinel'* als Opfer ihrer eigenen (materiellen, sozialen) Ambitionen betrachtet werden können, so ist Rybarenko, der das gleiche Schicksal des Wahnsinns erleidet und sich am Ende genau wie Nathanael von einem Turm in den Tod stürzt, letztlich nur das Opfer seiner Neugier und Abenteuerlust und nicht gesellschaftlicher Umstände. Bei Hoffmann, Puškin, Gogol' und anderen bildet der soziale Kontext einen wichtigen, wenn auch nicht den wichtigsten Aspekt der Werke, bei A. K. Tolstoj ist seine Bedeutung für den Fortgang des Geschehens und die Gesamtaussage sekundär.

Dies mag ein Grund sein, warum die Dualität von Alltagswelt und phantastischer bzw. grotesker Welt sich bei ihm nicht – oder nur selten – in der Sprache, im narrativen Diskurs als Wechsel von Darstellungsebenen niederschlägt, wie das Günther für Gogol' nachgewiesen hat. Einzelne Beispiele lassen sich zwar anführen,[63] jedoch gehören diese zumeist dem Figurentext an, sind somit charakterisierend für die Figur, zeugen jedoch nicht von einer generellen „antithetischen Sprachhaltung" (Mayer) wie bei Hoffmann. Tolstojs frühe Prosa ist nicht annähernd in dem Maße von grotesker Zweischichtigkeit durchdrungen, wie dies bei Gogol' bis in die kleinsten sprachlichen Mikrostrukturen nachzuspüren ist. Hingegen bedient

[62] Im Sinne von H. Günther, Das Groteske bei N. V. Gogol' (1968).

[63] Vgl. z. B. die folgende Stelle aus *Le rendez-vouz dans trois cent ans*: „‚Mein Herr Marquis', antwortete der Kommandeur, ‚ich bin untröstlich, Ihnen sagen zu müssen, daß, wenn Sie nicht auf der Stelle hinabsteigen, ich die Ehre haben werde, Sie abzuknallen.'" (Lirondelle, aaO., S. 590).

sich Tolstoj in späteren Werken, insbesondere in Verssatiren und Scherzgedichten, auch solcher Mittel der Stilgroteske (Alogismen etc.).

Geht man von der funktionalen Differenzierung Günthers aus, so kann man für die hier zur Diskussion stehenden Texte Tolstojs vor allem die dämonische und die spielerische Groteske ansetzen. In *Artemij Semenovič Bervenkovskij*, das durch Gogol's *Mertvye duši* (*Die toten Seelen*) angeregt sein könnte,[64] sind phantastische Elemente nicht vorhanden, an ihre Stelle treten (wie bei Gogol'[65]) das Ungewöhnliche und Unwahrscheinliche. Dieses ist jedoch nicht Spiegel oder Zerrspiegel der Realität, sondern es ist bei Tolstoj in erster Linie Spiel. Bervenkovskij ist entsprechend keine reduzierte Figur, die von der Umwelt deformiert worden ist, vielmehr wird er als eine in jeder Hinsicht positive Erscheinung vorgeführt, deren einziger Defekt in mangelndem Realitätssinn besteht. (Dieser äußert sich gerade darin, daß er Dinge, die nach den Normen des Erzählers und seiner Welt allenfalls als Spiel, wenn nicht als Unfug anzusehen sind, mit großem Ernst betreibt.)

In den beiden französischen Erzählungen gibt es auch eine Reihe spielerischer Elemente, die in *La famille du vourdalak* teilweise ins Makabre übergehen. Dort stellt Tolstoj nicht etwa das Erschaudern der Hauptfigur vor einer anderen Realität in den Mittelpunkt, vielmehr die Spannung, die sich aus dem Zweifel (der Schwierigkeit, den Vampir zu erkennen) und der konkreten Gefahr ergibt. In *Upyr'* sind es wohl jene Passagen, die Belinskij zur Konstatierung eines Übermaßes an Phantasie bewogen haben, in denen das Spielerische die Oberhand gewinnt, wie z. B. Antonios Vision vom Urteil des Paris.

Ob das Spielerische jedoch rein selbstzweckhaft ist, ob es außer-

---

[64] Jampol'skij bezeichnet die Erzählung als Tolstojs „Tribut an die ‚natürliche Schule'" und sieht vor allem in der Darstellung der Titelfigur den Einfluß der *Mertvye duši* (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 3, S. 566).

[65] Vgl. Günther: „Die Phantastik, die in den Petersburger Erzählungen eine relativ unabhängige Existenz gegenüber der Realität behauptete, ist in den »Toten Seelen« ganz in ‚Ungewöhnlichkeit' und ‚Unwahrscheinlichkeit' zurückgegangen." (aaO., S. 192).

halb seiner selbst ohne Funktion und Bedeutung ist, muß sowohl allgemein wie auch für den konkreten Fall Tolstojs bezweifelt werden. Über den Sinn des Grotesken bei Gogol' in seinen spielerischen wie auch dämonischen Aspekten sagt Bachtin:

> „Das Groteske ist [...] nicht einfache Verletzung der Norm, sondern Leugnung jeglicher abstrakter, starrer Normen, die Absolutheit und ewige Gültigkeit beanspruchen. Sie negiert die Offenkundigkeit und die Welt des ‚Selbstverständlichen' – die Wahrheit ist unerwartet und unvorhersehbar."[66]

Diese Beobachtung ordnet sich ein in die Ausführungen Bachtins zur romantischen Groteske insgesamt:

> „In gewissem Grade war sie eine Reaktion auf jene Tendenzen im Klassizismus und in der Aufklärung, die für deren Beschränktheit und einengende Seriosität verantwortlich waren, auf den kalten Rationalismus, auf das staatlich und formal-logisch Autoritäre, auf den Hang zum Perfekten, Vollkommenen und Eindeutigen, auf die didaktische Haltung und den Utilitarismus der Aufklärer, auf den naiven oder banalen Optimismus und Ähnliches mehr."[67]

Das Zitat könnte ebensogut die Anschauungen Tolstojs beschreiben, wie sie aus seinen Satiren und Briefen der fünfziger und sechziger Jahre hervorgehen. Sie verbergen sich aber auch in den frühen Erzählungen. Bervenkovskijs Skurrilitäten könnte man als Auflehnung gegen eine vernunftbestimmte Welt interpretieren oder als ein zur Verrücktheit gesteigertes Nützlichkeitsstreben bzw. eine Parodie darauf. Die Ernsthaftigkeit, mit der er seine unsinnigen Projekte betreibt, parodiert den Ernst, mit dem die normale Welt ihren Geschäften nachgeht, und wirkt nicht zuletzt dadurch komisch. Bervenkovskijs Weigerung, die allgemein akzeptierten Gesetze der Physik (daß es nämlich ein Perpetuum mobile nicht geben kann) anzuerkennen, ist letzten Endes ebenso wie seine nackten Dauerläufe eine Verweigerung gegen Normen überhaupt. Indem Tolstoj eine gewisse tragische Note in seine Erzählung mischt (die Verzweiflung des Haushofmeisters über den Niedergang des Gutes) und die Darstellung der Hauptfigur der Perspektive eines der normalen Welt angehörenden Erzählers unterordnet, wird die grotesk-komi-

[66] M. Bachtin, Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt a. M. 1979, S. 347.
[67] M. Bachtin, Rabelais und seine Welt (1987), S. 87f.

sche Gegenwelt Bervenkovskijs jedoch relativiert.

Die in den phantastischen Erzählungen aufgebauten Gegenwelten sind eher als grotesk-unheimlich zu charakterisieren, haben aber ähnliche Funktion, nämlich die vernunftsmäßige Erklärbarkeit der Welt in Frage zu stellen. In *La famille du vourdalak* gibt sich der Erzähler, d'Urfé, der im Rahmengeschehen – nicht ohne Sympathie – als alter Emigrant und somit wohl als Gegner der Revolution vorgestellt wird, als jemand zu erkennen, der der menschlichen Ratio nicht allzuviel zutraut und mit seiner Erzählung gleichsam den Beweis erbringen will, daß die Wirklichkeit weit mehr enthält, als die Ratio zu umfassen vermag. Dies klingt in seiner einleitenden Beglaubigung wie auch in einem mit scherzhaft-ironischen Untertönen versehenen Exkurs an, zu dem er die Ebene des erzählten Geschehens verläßt.

> „Die Dinge haben sich seitdem erheblich geändert, und es ist noch gar nicht lange her, daß die Revolution die Erinnerung an das Heidentum und zugleich die christliche Religion ausgerottet und die Gottheit der Vernunft an ihre Stelle gesetzt hat. Diese Gottheit war nie meine Herrin, meine Damen, wenn ich mich in Gesellschaft von Ihresgleichen befand, und in der Epoche, von der ich rede, war ich am wenigsten geneigt, ihr Opfer zu bringen."[68]

Die Tatsache, daß d'Urfés Vampirgeschichte ebenso wie die entsprechende Erzählung der Herzogin aus großer zeitlicher und teilweise auch ironischer Distanz wiedergegeben wird, bewirkt ähnlich wie bei *Artemij Semenovič Bervenkovskij* eine gewisse Relativierung. In *Upyr'* hingegen erhält der Leser durch die Form der Er-Erzählung den Eindruck unmittelbarer Gegenwart. Die dem Leser angebotene Rolle ist nicht die des – möglicherweise zweifelnden – Zuhörers, sondern die eines Miterlebenden, dessen Orientierung in der fiktiven Welt an der Figur Runevskijs ausgerichtet ist. Innerhalb des fiktiven Geschehens wird Runevskij zwar auch mit Erzählungen anderer konfrontiert, bildet also die Leserrolle der anderen Erzählungen ab, doch unterliegt das, was er erlebt, nicht dem Zweifel, den man einer Erzählerfigur entgegenbringen würde. Somit hat das Phantastische in *Upyr'* einen anderen Status als in den

[68] A. K. Tolstoï, La famille du vourdalak, in: Revue des études slaves 26.1950, S. 14-33, hier: S. 30.

Ich-Erzählungen. Es ist für den Leser in dem Grade verbindlich, wie es für die Identifikationsfigur evident ist. Und dieser Grad ist insofern hoch, als das Phantastische Erklärungen und Zusammenhänge zu liefern imstande ist, die nach den Regeln der Alltagswirklichkeit in den Bereich der unwahrscheinlichen Zufälle zu verweisen sind. Wenn der Welt des Übernatürlichen aber einerseits implizit eine höhere Stufe von Wahrheit zugetraut wird, so lautet doch eine andere Botschaft der Erzählung, daß es besser sei, nicht allzuviel über diese Welt zu wissen. Dies jedenfalls besagt die Warnung, die Rybarenko gegenüber Runevskij ausspricht:

> „Lieber Freund! [...] Hören Sie auf einen Menschen, der am eigenen Leibe erfahren hat, was es bedeutet, Dinge geringzuschätzen, die wir nicht zu begreifen in der Lage sind und die, Gott sei Dank, durch einen dunklen, undurchdringlichen Schleier von uns getrennt sind. Wehe dem, der versucht, ihn wegzunehmen! Entsetzen, Verzweiflung, Wahnsinn werden der Lohn sein für seine Neugier. Ja, mein lieber Freund, ich bin auch noch jung, doch meine Haare sind grau, meine Augen sind eingefallen, in der Blüte meiner Jahre bin ich zum Greis geworden – denn ich habe eine Ecke des Schleiers gehoben und einen Blick in die geheimnisvolle Welt geworfen. [...] als ich die Laune hatte, in der *villa Urgina* zu übernachten, erwartete ich keinerlei Abenteuer, sondern wollte nur das Gefühl des Wunderbaren in mir wecken, das ich so gierig suchte. Oh, wie böse hatte ich mich getäuscht! Doch wenn mein Unglück anderen als Lehre dient, so wird mir das ein Trost sein, und so hätte mein Aufenthalt im Haus des Don Pietro doch einen gewissen Nutzen gehabt."[69]

Runevskij nimmt die Lehre Rybarenkos am Ende an und erspart es Daša, den Beweis zu führen, daß ihre eigene Großmutter sie beinahe getötet hätte, ebenso wie der Vater der Herzogin in *Le rendez-vouz dans trois cent ans* seine Tochter schonen will, indem er das Dokument über den Schwur des Haubertbois verheimlicht.

Versucht man sich in jene Zusammenhänge hineinzuversetzen, die durch die phantastische Schicht der einzelnen Texte hergestellt werden, so ergeben sich in den französischen Erzählungen zwar Kausalketten, aber kein tieferer Sinn. In *Upyr'* hingegen verweist das Phantastische noch auf anderes, und in *Amena* tritt dieses andere ganz in den Vordergrund. Nach Vladimir Solov'ev, der 1899 zur

[69] A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 3, S. 36.

Neuausgabe von *Upyr'* ein Vorwort schrieb, besteht der „allgemeine Sinn" des Werkes in der „moralischen Vererbung, der Beständigkeit und Wiederholbarkeit von Typen und Taten, der Erlösung der Ahnen durch die Nachkommen".[70] Die Tatsache, daß Runevskij eine Figur ohne Vorgeschichte ist, hätte so nicht nur die rezipientenbezogene Funktion, die Identifikation des Lesers, zu erleichtern, er eignet sich eben als unbeschriebenes Blatt, als einzige von der Familiengeschichte unbelastete Figur für die Rolle dessen, der den Fluch aufhebt, die Schuld, die der Gattenmord Marthas bedeutete, tilgt.

Eine Besonderheit von *Amena* ist es, daß der Ich-Erzähler fortwährend übernatürliche Interpretationen suggeriert, ohne sie aber jemals auszusprechen. Sein Zuhörer soll selbst die Welt der heidnischen Götter erraten und seine Lehre daraus ziehen, d. h. seine Rachegelüste bezähmen. Er soll erkennen, daß er von solchen bösen Geistern gelenkt wird wie jene, die Ambrosius dazu brachten, seine Freunde und seinen Glauben.zu verraten. Zwar geht es natürlich auch um den Konflikt zwischen der antiken, heidnischen und der christlichen Religion, doch liegt auch in diesem Sinne (wie auch im Kontext der didaktischen Intention des Ich-Erzählers) eine allegorische Deutung des Übernatürlichen näher als in den übrigen Erzählungen.

Als Gemeinsamkeit der im vorliegenden Abschnitt zusammengefaßten Erzählungen hat sich also die Existenz einer alternativen Wirklichkeit zur Alltagswirklichkeit herausgeschält, deren Funktionen von der Parodie des Normativen bis hin zu tiefen Einsichten in die Zusammenhänge der Welt und daraus resultierenden ethischen Appellen reichen. Dabei wird die jeweilige Funktion nicht durch die Zugehörigkeit zum Grotesk-Komischen bzw. zum Grotesk-Phantastischen bestimmt, sondern sie ergibt sich in erster Linie aus der

---

[70] V. Solov'ev, Predislovie k „Upyr'ju" grafa A. K. Tolstogo, in: ders., Sobranie sočinenij v 12 tt., S.-Peterburg o. J. (ND: Brjussel' 1966-69), Bd. 9, S. 375-379, hier: S. 379. In dieser Hinsicht besteht hier eine Übereinstimmung mit A. Pogorel'skij (Perovskij). Nach V. Sacharov dient bei ihm — anders als bei Hoffmann, den er zum Vergleich heranzieht — die Phantastik der Veranschaulichung des „Triumphs des Lebens, des Guten, der einfachen Ideale" (ders., Stranicy russkogo romantizma, Moskva 1988, S. 211).

Erzählsituation. Ihre allgemeine Intention charakterisiert sie als typische Beispiele der romantischen Groteske.

2. Jagdskizzen

In seiner autobiographischen Skizze, die Tolstoj 1874 für A. de Gubernatis schrieb, spricht er von seiner „Leidenschaft für die Jagd" als einem prägenden Moment nicht nur für seine persönliche Entwicklung, sondern auch für sein literarisches Schaffen.

> „Seit meinem zwanzigsten Lebensjahr wurde sie [die Jagdleidenschaft] so stark in mir, und ich ergab mich ihr mit solchem Eifer, daß ich ihr alle Zeit opferte, über die ich frei verfügen konnte. Zu jener Zeit wurde ich am Hof des Zaren Nikolaus I. eingeführt und nahm ausgiebig am gesellschaftlichen Leben teil, das auf mich einen gewissen Reiz ausübte; nichtsdestoweniger entfloh ich ihm häufig und verbrachte ganze Wochen im Wald, bisweilen mit Freunden, in der Regel aber allein. [...] Diese Leidenschaft blieb nicht ohne Einfluß auf das Kolorit meiner Gedichte. Mir scheint, ich habe es ihr zu verdanken, daß sie fast alle in Dur-Tonart geschrieben sind, während die Mehrzahl meiner Landsleute in Moll schrieben."[71]

In demselben Brief ist auch von Tolstojs Absicht die Rede, seine Jagderinnerungen in Prosa aufzuzeichnen und herauszugeben. Da dieses Projekt nicht abgeschlossen wurde und die Entwürfe offensichtlich verlorengegangen sind,[72] sind die beiden Texte *Dva dnja v Kirgizskoj stepi* (*Zwei Tage in der kirgisischen Steppe*) und *Volčij priemyš* (*Ein Wolfsfindling*) die einzigen überlieferten Werke Tolstojs in dieser Gattung. Zwar gibt es unter den lyrischen Gedichten noch einige, die von der Jagd handeln, doch ist der unmittelbare literarische Niederschlag vergleichsweise gering. Der bedeutendere Teil des Einflusses ist indirekter Art, es ist das Eingehen von Naturbeobachtung und Naturerleben des Jägers in die Sehweise des lyrischen Subjekts.

Die beiden Texte, von denen der zweite, *Volčij priemyš*, nur etwa

---

[71] Brief vom 20.2.1874, in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 422-428, hier: S. 425f.

[72] Vgl. N. Smirnov, A. K. Tolstoj – Poėt i ochotnik, in: Ochotnič'i prostory. Al'manach 22, Moskva 1965, S. 170-173 (Texte Tolstojs zum Thema der Jagd: S. 174-186).

eine Druckseite umfaßt,[73] erschienen in einer Jägerzeitschrift und dürften eher als Erlebnisberichte denn als literarische Erzählungen aufgefaßt worden sein. Dafür, daß zumindest *Dva dnja v Kirgizskoj stepi* auch, wenn nicht sogar primär in künstlerischer Absicht geschrieben wurde, sprechen verschiedene Besonderheiten des Textes. Zunächst ist er nicht mit dem vollen Namen des Autors, sondern mit dem Kürzel „gr. A. T." gezeichnet. Auch im Text selbst bleibt der Ich-Erzähler namenlos, überhaupt kommen nur wenige Eigennamen vor, die in erster Linie die Identifizierung von Figuren erleichtern und abkürzen. Ein zweites Indiz ist die Häufigkeit von Dialogen, die die Mittelbarkeit eines Berichts aufheben und die Schilderungen lebendiger wirken lassen. Schließlich wird jagdspezifische Terminologie nur sehr sparsam, teilweise mit kurzen Erläuterungen verwendet, obgleich mit der Zeitschrift doch fachkundiges Publikum angesprochen wurde. Dies ist, wie I. Lorenz[74] festgestellt hat, typisch für die künstlerische, auf fachunkundige Leser Rücksicht nehmende Jagdliteratur des 19. Jahrhunderts, deren herausragendste Beispiele Turgenevs *Zapiski ochotnika* (*Aufzeichnungen eines Jägers*) sowie die Jagdszenen in Lev Tolstojs *Vojna i mir* (*Krieg und Frieden*) und *Anna Karenina* sein dürften.

Anders als in vielen von Turgenevs Erzählungen, wo die Jagd als raumzeitlicher sowie erzählerischer Rahmen für Ereignisse und Konflikte zwischen Figuren dient, steht sie bei Tolstoj selbst im Mittelpunkt. Der Ich-Erzähler berichtet über einen Abstecher in die kirgisische Steppe, den er mit etwa vierzig Begleitern von einem Zeltlager nahe Orenburg unternimmt, um Saiga-Antilopen zu jagen. Abreise und Rückkehr mit Überquerung des Ural umrahmen das eigentliche Geschehen. Einzelne Erlebnisse – Begegnungen, Jagderfolge etc. – sowie kurze Erzählungen der mitreisenden Kosaken

[73] Es wird darüber berichtet, wie im Bau einer getöteten Wölfin neben deren Jungen auch ein Fuchsjunges gefunden wurde.

[74] Vgl. I. Lorenz, Russische Jagdterminologie. Analyse des Sprachgebrauchs der Jäger, München 1978 (Arbeiten und Texte zur Slavistik, Bd. 16), S. 35f. Die einzige Ausnahme bilden hiernach S. Aksakovs *Zapiski ružejnogo ochotnika* (*Aufzeichnungen eines Jägers*, 1852), die sich ausdrücklich an „Jagdgenossen" wenden und in denen „die Darstellung der Jagdverhältnisse seiner Heimat sein Hauptanliegen bleibt" (S. 36).

(z. B. über Lebensweise und Eigenart der Kirgisen) werden episodisch aneinandergereiht, der Erzähler gibt Informationen über die Tier- und Pflanzenwelt, über die meteorologischen Gegebenheiten, schildert dabei aber auch seine persönlichen Eindrücke und Empfindungen.

Von den übrigen frühen Prosaarbeiten hat *Dva dnja v Kirgizskoj stepi* am ehesten Gemeinsamkeiten mit *Artemij Semenovič Bervenkovskij*. Während die phantastischen Erzählungen hypotaktisch oder zumindest auf Finalspannung angelegt sind, haben diese beiden Erzählungen eine weitgehend episch-parataktische Struktur. Das Verhältnis von Autor und Ich-Erzähler ist jedoch unterschiedlich. Während in *Artemij Semenovič Bervenkovskij* ein fingiertes Ich eingeführt wird, das schon aufgrund des Zeitabstands zum erzählten Geschehen nicht mit dem Autor identifiziert werden kann, ähnelt das Autor-Erzähler-Verhältnis in *Dva dnja v Kirgizskoj stepi* dem von Autor und lyrischem Subjekt in den Gedichten. Nur hier ist eine Lesart als echter Erlebnisbericht (Wirklichkeitsaussage im Sinne Käte Hamburgers) möglich.

In *Upyr'* erprobt Tolstoj erstmals eine komplexe künstlerische Struktur. Die mehrsträngige und mehrschichtige Anlage ist gewissermaßen eine Vorbereitung auf die Großform des Romans, die der Autor mit *Knjaz' Serebrjanyj* verwirklicht. Die Jagdskizzen hingegen stehen seiner Lyrik, insbesondere der Naturlyrik näher, und zwar sowohl hinsichtlich des Stoffs als auch hinsichtlich der Aussageweise. Insofern sind sie ein wichtiges Zeugnis von der frühen Ausbildung dieser Seite im Schaffen Tolstojs.

III. DER ROMAN *KNJAZ' SEREBRJANYJ*

1. DER RUSSISCHE HISTORISCHE ROMAN IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Um A. K. Tolstojs Roman *Knjaz' Serebrjanyj* (*Fürst Serebrjanyj*) und seine Rezeption richtig beurteilen zu können, muß man einen Blick auf die Vorgeschichte dieser Gattung in Rußland werfen. Wie in manchen anderen Bereichen auch haben bei der Herausbildung des russischen historischen Romans ausländische Vorbilder entscheidend eingewirkt. In der Regelpoetik des Klassizismus, wie sie etwa von Vasilij Trediakovskij vertreten wurde,[1] ist historisches Erzählen zunächst nur in der Form des heroischen Epos denkbar, der Prosaroman wird zu den niederen Gattungen gerechnet und daher als zur Darstellung von Stoffen aus der nationalen Geschichte untauglich betrachtet. So ist der Roman in dieser Periode nur durch die Form des zumeist an französische Muster angelehnten additiv reihenden Liebes- und Abenteuerromans vertreten, wie er von F. A. Ėmin oder M. D. Čulkov gepflegt wurde. Teilweise gehen diese Werke von historischen, z. B. (etwa bei M. M. Cheraskov) der Antike entnommenen Stoffen aus, ohne jedoch zu historischen Dichtungen im engeren Sinne zu werden. Die „Hinwendung zur nationalen Vergangenheit" ist, wie Schamschula gezeigt hat, eine Entwicklung der Romantik, die durch die Erzählkunst des Sentimentalismus vorbereitet wird.[2] So hat Nikolaj Karamzin, dessen *Istorija gosudarstva Rossijskogo* (*Geschichte des russischen Staates*) zahllose Schriftsteller zu Werken über die russische Geschichte angeregt hat, auch selbst Beispiele historischer Erzählungen geliefert. Die verbindliche Form des historischen Romans wurde nach einer Phase der Unsi-

[1] Zur Bedeutung Trediakovskijs für die Entwicklung des historischen Romans vgl. W. Schamschula, Der russische historische Roman vom Klassizismus bis zur Romantik, Meisenheim am Glan 1961 (Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik, Bd. 3), S. 15-26.

[2] Ebd., S. 45.

cherheit jedoch erst in den zwanziger Jahren gefunden, als Sir Walter Scott ins Russische übersetzt wurde und allseitige Beliebtheit und Bewunderung errang. Zwischen 1823 und 1828 erschienen auf russisch unter anderem die Romane *Kenilworth*, *The Legend of Montrose*, *The Abbot*, *The Antiquary*, *Ivanhoe*, *Waverley* und *The Battle of Waterloo*.[3] Der Name Scott, aber auch die Stoffe und Helden seiner Romane waren in aller Munde, und zwar quer durch die gesellschaftlichen Schichten. In öffentlichen und privaten Diskussionen dienten sie als Quelle für Zitate und Vergleiche, das Werk des Schotten war Gemeingut der gebildeten Gesellschaft Rußlands.[4] Als Beleg dafür, wie sehr die Romankunst Scotts als richtungweisend empfunden wurde, mag auch die Tatsache dienen, daß der Zar Nikolaus I., nachdem Puškins *Boris Godunov* von der Zensur abgelehnt worden war (1826), dem Autor die Empfehlung gab, das Stück zu einem historischen Roman im Stile Walter Scotts umzuarbeiten. Puškin hatte mit seinem *Boris Godunov* anderes im Sinn gehabt und wird die Forderung gewiß als zynisch empfunden haben. Gleichwohl war auch er voller Bewunderung für diese Form des Romans.

Angesichts der Erfolge Scotts beim lesenden Publikum ist es nicht verwunderlich, daß sich russische Nachahmer einstellten, die die vorgefundene Romantechnik auf Stoffe aus der russischen Geschichte übertrugen. Pionier war in dieser Hinsicht Michail Zagoskin mit seinem 1829 veröffentlichten Roman *Jurij Miloslavskij ili Russkie v 1612 godu* (*Jurij Miloslavskij oder Die Russen im Jahre 1612*). Wie Scott stellte auch Zagoskin eine fiktive Gestalt ins Zentrum, die in die politischen Auseinandersetzungen der Zeit eingebunden ist, um die sich aber auch eine private Liebeshandlung entwickelt. Weitere Übereinstimmungen mit Scott seien, soweit sie für *Knjaz' Serebrjanyj* von Interesse sind, hier genannt.

Zagoskin „entnahm der russischen Geschichte einen Abschnitt, der durch den Konflikt zweier Parteien bestimmt wird, und stellte seinen Helden, eine frei erfundene Gestalt, mitten in diesen Konflikt

[3] Vgl. ebd., S. 85. Schamschula zitiert hier auch Stimmen aus der Kritik, die die Begeisterung für Scott deutlich machen und zeigen, daß seine Romane vielfach als vorbildlich betrachtet wurden.

[4] Vgl. S. M. Petrov, Russkij istoričeskij roman XIX veka, Moskva 1964, S. 50f.

hinein".[5] Die Zugehörigkeit zu einer der beiden Parteien (in diesem Falle polnische Partei und russische Partei) fällt mit positiver bzw. negativer Charakterisierung zusammen. Eine weitere Übereinstimmung besteht in Konzeption und Charakterisierung der Hauptfiguren, die bei Scott wie Zagoskin „farbloser und weniger plastisch dargestellt sind als die Nebenfiguren".[6] Bei der Figur Jurij Miloslavskijs etwa ist eine Häufung positiver Merkmale anzutreffen, die die Glaubwürdigkeit beeinträchtigt.

Nichtsdestoweniger war *Jurij Miloslavskij* ein enormer Erfolg, den Zagoskin mit keinem seiner nachfolgenden Romane wiederholen konnte. Der Roman wurde von führenden Schriftstellern und Kritikern begeistert begrüßt. Auch Tolstojs Onkel A. Pogorel'skij teilte den Enthusiasmus und wird seinen Neffen sicher mit dem Werk bekannt gemacht haben.

Zagoskins Hang zur Phantastik („Züge des russischen Volksaberglaubens verflechten sich mit denen der englischen Schauerromantik und der Dichtung E. Th. A. Hoffmanns."[7]) dürfte beider Geschmack entsprochen haben; die dabei zum Tragen kommenden Elemente sind in der einen oder anderen Weise auch in der Prosa und insbesondere der frühen Prosa A. K. Tolstojs anzutreffen, russischer Volksaberglaube freilich erst in *Knjaz' Serebrjanyj*.

Die dreißiger Jahre hindurch entwickelt sich der historische Roman dieses Typs zur ausgesprochenen Massenliteratur. Zu den bedeutenderen Vertretern der Gattung muß Ivan Lažečnikov gerechnet werden, der mit Werken wie *Ledjanoj dom* (*Das Eishaus*, 1835) oder *Basurman* (*Der Heide*, 1839) stilistisch an Karamzin anknüpfte und sich um eine modernere, von kirchenslavischen Elementen gereinigte Sprache bemühte.[8]

Es gab aber auch zahlreiche Autoren niedrigeren Ranges, die bewirkten, daß die von Zagoskin in die russische Literatur transponierten Formen zum Klischee erstarrten. Bestes Anzeichen hierfür ist das Aufkommen von Parodien. Aleksandr Vel'tman gelang es in Romanen wie *Lunatik* (*Der Mondsüchtige*, 1834) oder *Svjatoslavič*

[5] Schamschula, aaO., S. 88.
[6] Ebd., S. 89.
[7] Ebd., S. 92.
[8] Vgl. ebd., S. 110.

vražij pitomec (*Der Sohn Svjatoslavs, Pflegling der Feinde*, 1835), diese Klischees durch Übertreibung als solche zu entlarven, ohne daß er aber dem historischen Roman neue Perspektiven geöffnet hätte.[9]

Die herausragenden Persönlichkeiten in der russischen Literatur dieser Zeit, Puškin, Gogol' und Lermontov, sind in ihrer Annäherung an die Gattung des historischen Romans freilich – ungeachtet ihrer Bewunderung – sehr viel weniger von Scott abhängig als die bisher genannten Autoren. Gogol' spricht im Jahre 1836 in einem Essay von Scott als „diesem großen Genius, dessen unsterbliche Werke das Leben in solcher Fülle umfassen", und in zwei Briefen erwähnt er, daß er sich zum wiederholten Male an die Lektüre von dessen Gesamtwerk gemacht habe.[10] Puškin weist 1830 in seiner Rezension des *Jurij Miloslavskij* auf die – insbesondere französischen – Nachahmer Scotts hin, welche ungeachtet ihres Erfolges beim Leser bei weitem nicht an den „schottischen Zauberer" heranreichten.[11] Die grundsätzlichen Mängel, die er diesen Werken vorhält, beobachtet er übrigens nicht bei Zagoskin, wenngleich er Kritik im Detail, insbesondere bei der Gestaltung der historischen Figuren anbringt.

Für Lermontov und sein Fragment *Vadim* (*Vadim*) zeigt Schamschula Nachwirkungen Byrons auf,[12] den er als die zweite prägende Gestalt für den Stil historischen Erzählens in Rußland herausarbeitet. Der historische Roman der Schule Walter Scotts habe bei Lermontov „so gut wie keine Wirkung" gehabt.[13]

Besonderes Interesse verdient die Frage, wie Puškins verschiedene Anstrengungen in der Gattung – neben den Fragmenten *Arap Petra Velikogo* (*Der Mohr Peters des Großen*) und *Roslavlev* (*Roslavlev*) insbesondere *Kapitanskaja dočka* (*Die Hauptmannstochter*)

---

[9] Zu Vel'tman vgl. ebd., S. 120-124.

[10] N. V. Gogol', Sobranie sočinenij v semi tomach, Moskva 1984-1986, Bd. VI, S. 144 sowie Bd. VII, S. 139 und 143.

[11] A. S. Puškin, Sobranie sočinenij v desjati tomach, Moskva 1981, Bd. VI, S. 71-73. Vgl. auch Puškins Brief an Zagoskin vom 11.1.1830, in: ebd., Bd. IX, S. 281.

[12] Vgl. Schamschula, aaO., S. 143-149.

[13] Ebd., S. 149.

– einzuordnen sind.[14] Puškin ist unter seinen Zeitgenossen der entschiedenste Verfechter der Detailtreue bei der Wiedergabe historischer Tatsachen, was ihn zu Kritik an Zagoskin wie auch Lažečnikov veranlaßte und offensichtlich der Grund dafür war, daß er *Arap Petra Velikogo* nicht zum Abschluß brachte. Aber nicht nur das unterscheidet ihn von seinen Zeitgenossen, sein Verhältnis zum historischen Stoff und die Prinzipien seiner Behandlung sind in *Kapitanskaja dočka* in entscheidender Weise modifiziert.

Erzähltechnisch löst Puškin sich vom allwissenden, das Geschehen ordnenden, kommentierenden und wertenden Erzähler, der durch teilweise archaisierende Sprache und andere Mittel Zeitkolorit wiederzugeben versucht, und setzt an seine Stelle einen Ich-Erzähler (den es in den Romanen Walter Scotts überhaupt nicht gibt[15]), der zwar aus zeitlicher Distanz auf das Geschehen blickt und somit größere Zusammenhänge zu erkennen imstande ist, dessen Wahrnehmung als erlebendes Ich jedoch die Darstellung wesentlich mitprägt. Für den Erzählertext gilt, daß er im Unterschied zur Scott-Schule auf ausgiebige Archaismen, ornamentale Wendungen und Stilisierungen verzichtet und sich stattdessen eines klaren, einfachen und modernen Russischen bedient. Puškin geht es nicht um Kolorit und umfassende Schilderung des Lebens in einer vergangenen Epoche, vielmehr erscheint Geschichte nur als „sehr begrenzter Ausschnitt und in betont subjektiver Filterung".[16] Das Subjekt des Erzählens, der Fähnrich Grinev, ist eine Durchschnittsgestalt, die sich dem Leser als Identifikationsfigur anbietet und die Einwirkung geschichtlicher Ereignisse in den privaten Bereich nachvollziehbar macht. Solche „Entmythologisierung" der Geschichte, die mit der „Entheroisierung der großen Persönlichkeit"

[14] Schamschulas Feststellung, in *Kapitanskaja dočka* finde der Einfluß Walter Scotts auf Puškin seinen Höhepunkt (vgl. ebd., S. 140), stützt sich vornehmlich auf Analogien bei den Figurenkonstellationen und der Charakterisierung sowie bei einzelnen Handlungselementen und läßt einige ganz erhebliche Unterschiede außer acht, die allenfalls in dem Urteil anklingen, „daß *Kapitanskaja dočka* in ihrem künstlerischen Rang die Werke Walter Scotts wesentlich übertrifft" (ebd., S. 142).

[15] Vgl. B. Zelinskij, in: Der russische Roman, Hg. ders., Düsseldorf 1979, S. 31.

[16] Ebd.

einhergeht, entspricht dem Übergang von der Romantik zum Realismus und setzt sich in Lev Tolstojs *Vojna i mir* (*Krieg und Frieden*) fort.[17] Mag Puškin auch von Scott ausgehen, so hat er sich doch in *Kapitanskaja dočka* ein gutes Stück von ihm entfernt und einen in Rußland neuen Weg des historischen Erzählens eingeschlagen. Bei seiner Orientierung auf Scott hat Puškin weniger den in Rußland so überaus produktiven *Ivanhoe*-Typ im Sinn als vielmehr *Waverley*, d. h. jenen Typus des historischen Romans, der sich mit der jüngeren Vergangenheit beschäftigt, für die es noch Augenzeugen gibt und deren Ereignisse und Entwicklungen noch in die Gegenwart hineinwirken.[18]

Trotz der Neuerungsansätze Puškins erlebte die Gattung in den vierziger Jahren ihren Niedergang, Gegenwartsthemen drängten sich in den Vordergrund, der Roman wurde nicht mehr wie zuvor mit dem historischen Roman gleichgesetzt, und historische Stoffe schienen zur Bewältigung der sich stellenden Probleme ungeeignet. In diesem Zusammenhang ist festzuhalten, daß Lev Tolstojs Roman *Vojna i mir*, der dreißig Jahre später an Puškin anknüpft, sich unter anderem gerade dadurch auszeichnet, daß er nicht nur historischer Roman, sondern auch Familien- und Gesellschaftsroman ist. Oder – um eine noch deutlicher akzentuierte Formulierung zu zitieren: „Die seltenen Glücksfälle, in denen historische Darstellungen ästhetisch befriedigen, wie etwa Tolstojs *Krieg und Frieden*, sind nicht zuletzt dadurch bedingt, daß sie aufhören, historische Romane zu sein."[19]

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum A. K. Tolstojs *Knjaz' Serebrjanyj* von der zeitgenössischen Kritik nicht nur hinsichtlich der Stoffwahl als Anachronismus betrachtet wurde, son-

---

[17] Ebd.

[18] Zur Unterscheidung des *Ivanhoe*- und *Waverley*-Typs vgl.: Dargestellte Geschichte in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts, Hg. W. Iser und F. Schalk, Frankfurt a. M. 1970, S. 35 (Zusammenfassung der Diskussion zum Beitrag von E. Wolff). *Ivanhoe* wurde übrigens für einige Autoren als Romanmodell auch dann wirksam, wenn sich ihre Werke mit der jüngeren Vergangenheit befaßten; einschließlich unangebrachter und teilweise übertriebener Archaisierungen.

[19] Ebd.

dern daß man darin zudem einen Rückgriff auf eine obsolete Romanform erblickte.

Um zu einem Verständnis zu kommen, wie sich *Knjaz' Serebrjanyj* in seinen einzelnen Aspekten in den gattungsgeschichtlichen Kontext einordnet und in welcher Weise die Romanform eine Sichtweise historischer Zusammenhänge vermittelt, sollen im folgenden zunächst die wichtigsten Romanstrukturen analysiert werden.

2. Romanstrukturen

a) Mehrsträngigkeit und Konzentration

Grundsätzlich sind Mehrsträngigkeit und Konzentration konkurrierende Prinzipien. In Texten, die sich die Aufgabe stellen, eine historische Epoche in ihren vielfältigen Aspekten anschaulich zu machen, und Mehrsträngigkeit somit von vornherein geboten ist, hat das Prinzip der Konzentration eine Komplizierung dieser Mehrsträngigkeit, nicht etwa deren Auflösung zur Folge. Um die erzählte Zeit in einem überschaubaren Rahmen zu halten, können Ereignisse, die für die Epoche typisch sind, in diesen Rahmen einbezogen werden, auch wenn sie historisch außerhalb liegen; Geschehenssequenzen werden in ihrem Eigengewicht abgeschwächt, indem sie zu Schnittpunkten mit anderen geführt werden; komplementäre Handlungsstränge (hinsichtlich Raum, Zeit und Zentralfigur), wie sie z. B. Puškin – Karamzins *Istorija gosudarstva Rossijskogo* folgend – in seinem *Boris Godunov* verwendet, sind bei einer solchen Konzeption zumindest im Bereich der zentralen Konflikte ausgeschlossen. Für den historischen Roman bedeutet Konzentration inhaltlich eine Erfassung der geschichtlichen Epoche in der krisenhaften Zuspitzung und Verdichtung der Ereignisse und Zusammenhänge; erzähltechnisch bedingt sie eine Vielfalt simultaner, miteinander kausal verknüpfter, durch komplexe Figurenkonstellationen verflochtener oder an bestimmten Schauplätzen sich berührender Handlungsstränge.

In seinem Vorwort zu *Knjaz' Serebrjanyj* bekennt sich A. K. Tolstoj sowohl zur Aufgabe einer umfassenden Epochenschilderung als auch zum Prinzip der Konzentration:

„Die hier vorgelegte Erzählung hat nicht so sehr zum Ziel, irgendwelche Ereignisse zu beschreiben, als vielmehr den allgemeinen Charakter einer ganzen Epoche darzustellen und Begriffe, Glaubensinhalte, Sitten und Bildungsniveau der russischen Gesellschaft in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu rekonstruieren.

Der Verfasser hat sich, indem er der Geschichte in ihren allgemeinen Zügen treu blieb, einige Abweichungen in Einzelheiten erlaubt, die nicht von historischer Wichtigkeit sind. So ist unter anderem die Hinrichtung des Fürsten Vjazemskij und der beiden Basmanovs, die tatsächlich im Jahre 1570 stattgefunden hat, zur Straffung der Erzählung in das Jahr 1565 verlegt."[20]

Wenn man die Handlungsstruktur von *Knjaz' Serebrjanyj* betrachtet, zeigt sich, daß ihr ein derart komplexes Beziehungsgeflecht zugrundeliegt, daß einzelne Handlungslinien kaum isoliert werden können, ohne dabei auch andere mit anzusprechen. Bezogen auf die Zentralfigur lassen sich als (zwar kausal verknüpfte, doch inhaltlich sehr unterschiedlich gelagerte) Sequenzen der Liebeskonflikt einerseits und der Konflikt Serebrjanyjs mit der Opričnina bzw. Ivan Groznyj andererseits herauslösen.

Die Liebeshandlung basiert auf der Konstellation einer Frau (Elena) zwischen drei Männern: dem Geliebten (Serebrjanyj), dem sie Treue geschworen hatte und der nach fünfjähriger Abwesenheit nach Moskau zurückkehrt, dem ungeliebten Verehrer (Vjazemskij), der mit allen Mitteln ihre Liebe zu erringen versucht, und dem ungeliebten Ehemann (Morozov), der sie – obgleich bereits in hohem Alter stehend – geheiratet hat, um sie vor einer Ehe mit Vjazemskij zu bewahren, und dem sie ebenfalls ein Treueversprechen gegeben hat. Die Verflechtung mit den politischen Konflikten der Zeit ist dadurch bedingt, daß Morozov der Gruppe der stolzen und aufrechten, vom Zaren jedoch in ihrem Einfluß geschwächten, teilweise verfolgten und hingerichteten Bojaren gehört, während Vjazemskij, der ebenfalls dem hohen Adel angehört, sich der vom Zaren begünstigten Opričnina angeschlossen hat, die die ihr zugefallene Macht zur eigenen Bereicherung, zu Willkür und Grausamkeiten am Volk mißbraucht.

---

[20] A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 3, S. 161 (Textverweise im weiteren mit Angabe des Kapitels und der Seitenzahl).

In den Konflikt dieser beiden Parteien wird Serebrjanyj bereits eingangs des Romans durch seine Konfrontation mit dem Opričnik Chomjak und seinen Leuten hineingezogen. Ohne noch von der Spaltung der politischen Kräfte zu wissen, stellt er sich damit spontan auf die Seite der Bojaren, zu der er seiner Herkunft nach gehört. Zugleich kommt er in Kontakt mit den Räubern, deren Anführer Ivan Kol'co er aus den Händen der Opričniki befreit und als Verbündeten gewinnt. Die Räuber setzen sich – obgleich außerhalb des Gesetzes stehend – für Gerechtigkeit und die Interessen der Nation ein und bilden somit in der Kräftekonstellation eine dritte Gruppe, die mit den Bojaren die Opposition zur Opričnina gemeinsam hat. Sie haben eine analoge Stellung zu den von Robin Hood geführten „outlaws" in Walter Scotts *Ivanhoe*, die sich im Konflikt zwischen stolzen Sachsen und verbrecherischen Normannen auf die Seite der integrativen Figur des Richard Löwenherz (und des Sachsen Ivanhoe) und somit auf die Seite des Rechts schlagen.

Die Rolle Serebrjanyjs ist einerseits durch seine Zugehörigkeit zur Gruppe der Bojaren, seinen Stolz und sein Gerechtigkeitsstreben bestimmt, andererseits durch seine Treuepflicht gegenüber Rußland und dem Zaren. Diese beiden Grundsätze geraten bei der Konfrontation mit verschiedenen Figuren – Chomjak, Maljuta und den Opričniki, Basmanov, Vjazemskij, Kol'co und den Räubern, Boris Godunov und vor allem dem Zaren selbst – in Widerstreit. Die Rückkehr Serebrjanyjs dient als Anlaß, die Machtstrukturen und -mechanismen unter der Herrschaft Ivan Groznyjs anschaulich zu machen. Beispielhaft zu nennen wären etwa das geschickte Taktieren Boris Godunovs, der zwar von der Aufrichtigkeit und Treue Serebrjanyjs überzeugt ist und deshalb für ihn eintritt, aber nicht in einem solchen Maße, daß er seine eigene Position gefährden würde; Ivans hemmungslose Verfolgung vermeintlicher Verräter und Maljutas sklavische Ergebenheit als Exekutor des Zarenwillens (wer einmal von Ivan als Verräter eingestuft ist, wird entweder sogleich getötet oder durch Folter zu einem Geständnis gezwungen und anschließend hingerichtet); die Versuche wichtiger Personen im Umkreis des Zaren, die eigene Position zu stärken, indem sie einen Verdacht auf andere werfen.

Die Funktion der Hauptfigur entspricht genau der der Hauptfigu-

ren in den Romanen Walter Scotts, für die G. Lukács den Begriff des „mittleren Helden" eingeführt hat. Diese sind „national typische Charaktere, aber nicht im Sinne des zusammenfassenden Höhepunkts, sondern in dem der tüchtigen Durchschnittlichkeit".[21] Die folgende Erläuterung der kompositorischen Rolle der Hauptfiguren bei Scott läßt sich Wort für Wort auf *Knjaz' Serebrjanyj* übertragen.

> „Ihre Aufgabe ist es, die Extreme, deren Kampf den Roman erfüllt, durch deren Aufeinanderstoßen eine große Krise der Gesellschaft dichterisch zum Ausdruck gebracht wird, miteinander zu vermitteln. Durch die Fabel, deren handlungsmäßiger Mittelpunkt dieser Held ist, wird ein neutraler Boden gesucht und gefunden, auf welchem die einander extrem gegenüberstehenden gesellschaftlichen Kräfte in eine menschliche Beziehung zueinander gebracht werden können." [...] „Scott wählt stets solche Hauptfiguren, die infolge ihres Charakters und ihres Schicksals mit beiden Lagern in eine menschliche Verbindung geraten."[22]

Die Bloßlegung der politischen Situation ist bei Tolstoj freilich nur zu einem Teil unmittelbar an die Person Serebrjanyjs geknüpft, die Handlung entfernt sich bisweilen von der Hauptfigur (dies gilt in noch stärkerem Maße für Scotts Ivanhoe), die als überwiegend reagierende Figur in den Möglichkeiten zu aktivem Handeln über weite Strecken des Romans stark eingeschränkt ist. Andere Figuren können stärker in den Vordergrund treten und in ihrer Beziehung zu wieder anderen gezeigt werden. Tolstojs Fähigkeit, komplexe Beziehungen in erzähltes Geschehen umzusetzen, die bereits in *Upyr'* (*Der Vampir*) zu erkennen ist, bewahrt ihn hier vor Vergröberungen – etwa einer undifferenzierten Darstellung der politischen Lager als Gegenüberstellung von guten und bösen Kräften –, wie sie bei manchen seiner russischen Vorläufer zu finden sind. So weist auch S. F. Vasil'ev in seiner Analyse der Romans nach, wie die Vielschichtigkeit der Komposition (worunter er unter anderem Figurenkonstellationen, Raum und einzelne Motive mit bildhafter Funktion behandelt) mit einer Vielschichtigkeit der Semantik korreliert, wel-

---

[21] G. Lukács, Der historische Roman, (Werke Bd. 6, Probleme des Realismus III), Neuwied/Berlin 1965, S. 43.
[22] Ebd., S. 43f.

che eben auch die moralischen Kategorien des Guten und Bösen umfaßt.[23]

Wenn im folgenden von Nebenlinien der Handlung die Rede ist, die überwiegend an Einzelfiguren gebunden sind, so ist dies nur in einem relativen Sinne berechtigt; es handelt sich um solche Teile des Geschehens, die eine gewisse Autonomie erlangen, die aber aus dem Gesamtzusammenhang nie völlig herausgelöst werden. (Auch der Liebeskonflikt steht ja in diesem Zusammenhang, und es ist gerade eine Funktion dieser Verschränkung der Handlungsteile, zu zeigen, daß unter den dargestellten politischen und gesellschaftlichen Bedingungen der private Bereich auch vergleichsweise unbedeutender Personen in entscheidender Weise beeinträchtigt wird.)

So steht der Sohn Maljutas, Maksim, obgleich er nicht zum Kreis der Hauptfiguren zählt, inmitten der Konflikte, ihm sind mehrere Kapitel gewidmet, deren Überschriften sich auch auf ihn beziehen, weitere Erwähnungen reichen vom siebten Kapitel bis nahezu zum Ende des Romans.[24] Darüber hinaus ist er diejenige Figur, deren Handeln die stärkste qualitative Situationsveränderung durch aktive Entscheidung zuwege bringt: die Lossagung vom Vater und vom Umfeld der Opričnina, in ethischen Kategorien heißt das von Würdelosigkeit, Amoral, Unrecht und Unterdrückung. Die Wahl Serebrjanyjs zum Nennbruder bedeutet eine Entscheidung für die diametral entgegengesetzten Werte. So liegt die hauptsächliche Bedeutung dieser Nebenlinie nicht in den Wendungen, die Maksim der Handlung durch sein Eintreten für Serebrjanyj gibt,[25] sondern in der

---

[23] (S. F. Vasil'ev, O kompozicii romana A. K. Tolstogo „Knjaz' Serebrjanyj", in: Žanr i kompozicija literaturnogo proizvedenija, Petrozavodsk 1988, S. 61-69).

[24] Es handelt sich um die Kapitel 10 („Vater und Sohn"), 22 („Das Kloster"), 23 („Der Weg") und 26 („Die Verbrüderung"). Darüber hinaus tritt er in den Kapiteln 7, 8, 9, und 24 in Erscheinung, in Kapitel 38 wird über seine Totenfeier und die Trauer der Eltern berichtet.

[25] Bei Serebrjanyjs Ankunft in der Aleksandrova Sloboda rettet ihn der ihm (und dem Leser) noch unbekannte Maksim vor einem Bären, den ein Opričnik (Basmanov) auf ihn hetzt (Kap. 7, S. 206f). Als der Zar Serebrjanyj wegen der Auseinandersetzung mit Chomjak und seinen Leuten zum Tode verurteilt, ist Maksim es, der als einziger das Urteil ungerecht nennt und Serebrjanyj dadurch vor der Hinrichtung bewahrt (Kap. 9, S. 221ff).

Verdeutlichung eines Systems positiver ethischer Werte, das er akzeptiert, obwohl es in Widerspruch zu seinem Umfeld steht, und das ihn zwingt, dieses Umfeld zu verlassen.

Die ethische Problematik wird durch die Nebenlinie um den alten Koršun von einer anderen Seite beleuchtet. In die Haupthandlung eingebunden ist er dadurch, daß er gemeinsam mit Kol'co den Versuch unternimmt, dem Zaren den Schlüssel zu Serebrjanyjs Kerker zu rauben, dabei gefaßt wird und anschließend Folter und Hinrichtung erleiden muß. Tolstoj hat diese Figur mit einer Vorgeschichte ausgestattet, die ihren eigentlichen Sinn im Romanganzen verdeutlicht. Auf dem Weg in die Sloboda berichtet Koršun darüber, wie er vor langer Zeit eine junge Bäuerin und ihren Säugling ermordete und wie ihm diese Schuld nun das Gewissen belastet.[26] Er ahnt seinen baldigen Tod und akzeptiert das Schicksal, das im bevorsteht, als Möglichkeit der Sühne. Auf der Richtstätte wendet er seine letzten Worte an das Volk:

> „‚Vergib mir, rechtgläubiges Volk!' sagte er, ‚vergib mir meine Sünde, vergib mir Diebstahl, Raub und Totschlag! Vergib mir alles, worin ich mich gegen dich versündigt habe. Ich habe die Todesqualen verdient, erlasse mir meine Schuld, rechtgläubiges Volk!' "[27]

Der Räuber, dessen Leben von Stehlen und Morden gekennzeichnet war, der vielfach die Gesetze der christlichen Ethik übertreten hat, hat darüber nicht das Bewußtsein dieser Ethik verloren. Er akzeptiert die Gesetze, er weiß, daß er sie übertreten hat, und will dafür büßen. Der Zar aber hat mit seiner Opričnina ein pervertiertes Wertesystem geschaffen hat, das Raub und Mord legalisiert.[28]

Der sehr einfältige, aber mit großer Körperkraft ausgestattete Räuber Mit'ka gehört ebenfalls zu den Nebenfiguren, die mehrmals im Roman auftauchen und um die sich eine eigene Nebenlinie der Handlung herausbildet. Eingeführt wird er – wie Koršun – im dreizehnten Kapitel, wo zugleich auch die relevante Vorgeschichte

---

[26] Vgl. Kap. 20 (S. 303ff).

[27] Kap. 35 (S. 403).

[28] Über das vom Zaren aufgestellte Wertesystem (im Vergleich mit anderen) und darüber, wie es mit bestimmten Raumkonzepten korreliert, wird noch im einzelnen zu sprechen sein.

angesprochen wird, der Raub von Mit'kas Braut durch einen Opričnik (Matvej Chomjak, der Reitknecht Maljutas).[29] Diese Linie wird fortgesetzt, indem Mit'ka mehrmals mit Chomjak zusammentrifft – zuletzt bei dem Zweikampf zwischen Vjazemskij und Morozov, dem von Ivan Groznyj inszenierten Gottesurteil.[30] Nachdem sich Vjazemskij durch die Wunde, die er beim Überfall auf Morozov erlitten hat, als kampfunfähig erweist und Chomjak sich als sein Stellvertreter meldet, tritt Mit'ka als Vertreter Morozovs gegen ihn an und erschlägt ihn mit einem Knüppel. Er nutzt die unverhoffte Gelegenheit, mit den ihm gegebenen Mitteln für das Recht einzutreten und für das an ihm persönlich begangene Unrecht Rache zu üben. Die Handlungslinie illustriert, wie die Empörung über die Willkür der Opričnina bisweilen aktiven Widerstand hervorruft, den betroffenen einzelnen aus dem einfachen Volk zur Auflehnung bewegt. Freilich verbindet sich diese Linie zugleich mit einer Reihe komisch-burlesker Elemente (etwa wenn Mit'ka in der Meinung, er habe Chomjak gefangen, beinahe seinen Räuberkameraden Chlopko erdrückt[31]), die eine weitere Funktion innerhalb der Handlung ausmachen. Tolstoj führt diese einzige überwiegend komische Figur des Romans bis zum letzten Kapitel mit, wo sie – viele Jahre nach den Ereignissen um Serebrjanyj – noch einmal mit Kol'co in Erscheinung tritt, welcher dem Zaren von den Erfolgen Ermaks in Sibirien berichtet. Die Handlung um Mit'ka ist somit nicht nur einbezogen in den Konflikt zwischen Opričnina und Volk (bzw. Opričnina und Räubern) und den persönlichen Konflikt zwischen Morozov und Vjazemskij, sondern auch in national-historische Ereignisse wie die Eroberung Sibiriens oder zuvor schon die Verteidigung Moskaus gegen die Baschkiren.

Von quantitativ geringerer Bedeutung ist die Figur des Falkners Trifon, der gleichwohl durch sein Auftreten an verschiedenen, weit

---

[29] Vgl. S. 246f.

[30] Auch für dieses Gottesurteil – einschließlich des Stellvertreterkampfes – gibt es in Scotts *Ivanhoe* ein Vorbild (Ivanhoe bewahrt die Jüdin Rebecca, deren Heilkünste ihm das Leben gerettet haben, vor der Hinrichtung wegen Hexerei durch den Templer-Orden).

[31] Vgl. Kap. 14 (S. 257f).

auseinanderliegenden Stellen des Romans[32] eine eigene kleine Handlungslinie konstituiert. Sie hat von den hier beispielhaft erwähnten am ehesten episodischen Charakter. Trifon ist der für Ivan Groznyjs Lieblingsfalken Adragan zuständige Falkner. Im Kapitel der Falkenjagd[33] erhält er den Befehl, den verschwundenen Falken wiederzufinden oder aber sein Leben zu lassen. Einige Kapitel später[34] – inzwischen ist eine Woche vergangen – begegnet er Maksim, der sich auf der Flucht befindet, und berichtet ihm, wie ihm durch einen Traum vom heiligen Märtyrer Trifon der Weg zu dem Falken Adragan gewiesen worden sei. Aus Dankbarkeit gelobt er, eine Kirche zu Ehren des heiligen Trifon zu erbauen. Diese legendenhafte Episode wird in der Schlußbemerkung des Erzählers[35] ins Historisch-Faktische überführt, indem er auf das Schicksal der verschiedenen Gebäude aus der Zeit der Aleksandrova Sloboda hinweist und erwähnt, daß es die von dem Falkner erbaute Kirche noch gebe, sie allerdings in der Gegenwart (d. h. ca. 1860) durch Umbauten nichts mehr vom Stil des 16. Jahrhunderts erkennen lasse. Im Zusammenhang mit dieser Textstelle ist es bedeutsam, daß die Kirche des Trifon – gleichsam ein Sinnbild russischer Volksfrömmigkeit – noch steht, während die prächtigen Bauten der Sloboda, Produkte von Anmaßung, Prunksucht und pervertierter Religiosität, durch einen Brand vernichtet wurden.

Daß Tolstoj sich auf das Episodenhafte nicht beschränkt, sondern den Falkner an jenen Teil der Handlung bindet, der den Konflikt Maksims mit seinem Vater betrifft, kann einerseits als rein erzähltechnische Motivierung gesehen werden, andererseits stellt es Trifons Rolle als Mittler zwischen Maksim und seiner Familie heraus, eine positive Rolle, die den von ihm verkörperten Tugenden entspricht.

Freilich gibt es auch reine Episodenfiguren, sie sind jedoch dem

---

[32] Kap. 20, 23 und 40.

[33] Dies ist zugleich das Kapitel, in dem der Zar Kol'co und Koršun begegnet, die als Märchenerzähler verkleidet sind (Kap. 20).

[34] Vgl. Kap. 23, S. 326f. Maksim seinerseits berichtet Trifon von seiner Flucht und bittet ihn, ihre Begegnung geheimzuhalten und nur seine Mutter über sein Schicksal zu beruhigen.

[35] Vgl. Kap. 40, S. 445f.

hypotaktischen Bauprinzip des Romans untergeordnet und bilden keine eigenen, unabhängigen Geschehenssequenzen heraus.

b) Erzählertext und Figurentext; Perspektivierung

Für den russischen Roman der Jahrhundertmitte ist, sofern er sich der Er-Struktur bedient, eine dominante Erzählerkontrolle die Norm. Dies gilt um so mehr für den historischen Roman. Die für die Zeit weitestgehende Infragestellung dieser Norm (durch streckenweise Steuerung des Erzählvorgangs aus dem Bewußtsein der erlebenden Figur) dürfte Dostoevskijs *Prestuplenie i nakazanie* (*Schuld und Sühne*, 1866) mit den umfangreichen inneren Monologen Raskol'nikovs sein.[36] Aber auch schon romantisches Erzählen setzte sich mit der Erzählerrolle kritisch auseinander – bei Puškin und Gogol' etwa in Form ironischer Distanzierung. Im Realismus erfüllte der Erzähler eher funktionale Aufgaben, als daß er als verbindliches Organ der Autorintentionen diente.

A. K. Tolstoj, der für *Knjaz' Serebrjanyj* aufgrund des erklärten Zieles der umfassenden Epochenschilderung eine übergeordnete, lenkende Instanz braucht, bedient sich hinsichtlich der Perspektivierung durchaus konventioneller Formen. Er nutzt den dafür eingesetzten Erzähler auch zu Leseransprachen, Kommentaren und Reflexionen. Figurenbewußtsein ist bei ihm von untergeordneter Bedeutung. Es ist nicht autonom, es bestimmt nicht den Erzählvorgang, sondern es wird lediglich dargestellt mit Hilfe verschiedener erzählerischer Mittel, über die die Erzählerinstanz frei verfügt und entscheidet.

Inwieweit aus den Manifestationen des Erzählers eine verbind-

[36] Dostoevskij konzipierte *Prestuplenie i nakazanie* zunächst als Ich-Erzählung, entschied sich dann aber, sich der dadurch auferlegten logischen Restriktionen (Beschränkung auf die Subjektivität des Ich-Erzählers) zu entledigen, indem er die Erzählung in die dritte Person überführte. Das Ergebnis bezeichnet R. Neuhäuser als „quasi-objektive Erzählperspektive, in der Objektives und Subjektives zugleich präsent sind", und führt aus: „Der Leser befindet sich zugleich innerhalb und außerhalb des Bewußtseins des Helden." (R. Neuhäuser, Dostojewskij. Schuld und Sühne, in: Der russische Roman, Hg. B. Zelinsky, Düsseldorf 1979, S. 161-187, hier: S. 179).

liche Rezeptionsperspektive abzuleiten ist und wie sich die Figurenperspektiven dazu verhalten, soll neben der Frage der Technik der erzählerischen Vermittlung Gegenstand der nachfolgenden Betrachtungen sein. Stil und Stilvielfalt von Erzählertext und Figurentext spielen bei der Beantwortung dieser Fragen eine wesentliche Rolle. Darüber hinaus werden Aspekte der Zeitstruktur, der Anfangs- und Schlußtechniken und der Figurencharakterisierung mit berührt.

Bezogen auf die Ebenen narrativer Texte gehört die Überführung von Geschichte in Fabel[37] in die Kompetenz der Erzählfunktion. Die Erzählfunktion ordnet das Geschehen, nimmt Rückwendungen und Vorausdeutungen vor. In Romanen, die in der Terminologie Stanzels[38] als auktorial zu bezeichnen wären – und zu diesen gehört *Knjaz' Serebrjanyj* –, findet man im Text des personalisierten, prinzipiell allwissenden Erzählers Thematisierungen dieser ordnenden Eingriffe. Bei Tolstoj begegnen sie insbesondere an den Nahtstellen, d. h. beim Wechsel von einer Geschehenssequenz zur anderen, der meist mit einem Schauplatzwechsel verbunden ist, etwa zu Beginn des 15. Kapitels („Es wird Zeit, daß wir zu Morozov zurückkehren.") oder des 20. Kapitels („Wir hatten Maksim in jener regnerischen Nacht verlassen, als er aus der Sloboda hinausritt.").[39] Die genannten Textstellen sind zunächst Orientierungshilfen für den Leser in der mehrsträngigen Erzählung, darüber hinaus weisen sie in ihrem jeweiligen Kontext auf die Gleichzeitigkeit verschiedener relevanter Ereignisse und deren komplexe Verflechtung hin; im allgemeineren Sinne dienen sie dazu, dem Leser die Rolle des Erzählers als Stellvertreter des Autors bewußt zu machen. Diese Funktion wird besonders am Ende des Kapitels „Letzte Begegnung" deutlich, wo es heißt:

> „Hier könnte man diese traurige Erzählung beenden, doch es bleibt noch zu sagen, was mit den übrigen Personen war, die möglicherweise die Teilnahme des Lesers mit Serebrjanyj geteilt haben. Von Nikita Roma-

[37] Im Sinne E. Lämmerts (Bauformen des Erzählens, 6. Aufl., Stuttgart 1975, S. 24-26).
[38] Vgl. F. K. Stanzel, Theorie des Erzählens, 3. Aufl., Göttingen 1985.
[39] S. 262 und S. 320.

novič selbst werden wir noch einmal am Ende unserer Geschichte hören; aber dazu ist es notwendig, siebzehn schwere Jahre verstreichen zu lassen und sich in das Moskau des ruhmreichen Jahres der Eroberung Sibiriens zu versetzen."[40]

Der Erzähler greift hier in der Zeitachse voraus, jedoch ohne Entscheidendes vorwegzunehmen. Eine Art Epilog wird vorbereitet, in dem noch offen gebliebene Spannungsbögen zum Abschluß gebracht werden.

Auf zukunftsgewisse Vorausdeutungen, die dem allwissenden Erzähler prinzipiell gestattet sind, wird – zumindest im Bereich der fiktiven Handlung – weitgehend verzichtet. Die Visionen in die Zukunft, die der Müller selbst hat oder anderen ermöglicht, verbleiben in der Figurenebene und sind daher für den Leser nicht in dem Maße verbindlich wie Vorausdeutungen, die aus der Allwissenheit des Erzählers motiviert und legitimiert sind. Darüber hinaus sind sie nicht eindeutig, sondern bedürfen einer Interpretation, welche der Müller aber gerade dann, wenn Unglück und Tod angedeutet werden, nicht auszusprechen wagt und die auch nicht aus der Erzählfunktion geliefert wird.[41] In den Bereich der Andeutungen gehört auch die Äußerung des Jurodivyj, der bei seiner Begegnung mit Serebrjanyj über Morozov sagt: „Nur einen unbeugsamen Kopf hat er! [...] Aber bald wird er sich beugen, bald wird er sich beugen, und dann wird er sich nicht mehr heben!"[42] Die hier angeführten Vorausdeutungen legen bereits in der Anfangsphase Spannungsbögen zum Ende des Romans an.

Selbst im Bereich historisch überlieferter Tatsachen wird eben aus Gründen der Spannung nur selten über den aktuellen Stand der Geschehensentwicklung hinausgeblickt, obgleich dem Leser gelegentlich (unter anderem auch durch die Kapitelüberschriften) deutlich gemacht wird, daß der Erzähler über dieses Wissen verfügt. Zudem erhebt sich beim Leser selbst hinsichtlich historisch be-

[40] Kap. 39, S. 433.

[41] Im 3. Kapitel („Zauberei") läßt der Müller den Fürsten Vjazemskij in seine Zukunft blicken (vgl. S. 179f). Im 30. Kapitel tut er es für ihn und sieht offenbar die Hinrichtungsszene (35. Kapitel) mit dem Scheiterhaufen, auf dem er selbst sterben wird (vgl. S. 374f).

[42] Kap. 4, S. 186.

kannter Ereignisse die Frage, ob und inwieweit sie auch Teil des Romangeschehens werden (das gilt sogar für die im Vorwort erwähnte Hinrichtung Vjazemskijs und Basmanovs). Allwissenheit drückt sich somit in erster Linie im Wechsel der Perspektiven und der Möglichkeit der Innensichtdarstellung verschiedener Figuren, teilweise mit absichtlicher Einschränkung der Erzählerkontrolle, aus.

Was die Rückgriffe in die Vorgeschichte betrifft, so geschehen diese nicht ausschließlich aus der Erzählerperspektive, sondern werden bisweilen auch durch Dialoge zwischen Figuren vermittelt.

Die Bedeutung des Erzählers in *Knjaz' Serebrjanyj*, der sich eindeutig oberhalb der Figurenebene etabliert,[43] erschließt sich – über seine funktionalen Aufgaben und den Inhalt seiner Kommentare und Reflexionen hinaus (sowie in Zusammenwirkung damit) – aus den stilistischen Besonderheiten seiner Sprache. Von dem überwiegend neutralen, nur leicht archaisierenden Stil in Erzählerbericht und -beschreibung heben sich einige Kommentare und Reflexionen in auffälliger Weise ab. Sie sind gekennzeichnet durch:

- den Stil der Chroniken und historischen Quellen
- den Stil der Volksdichtung (Byline, Volkslied, historisches Lied)
- lyrisch-poetischen Stil.

Oft begnügt sich Tolstoj mit der Andeutung eines Stils durch Verwendung typischer Elemente; mitunter werden auch Elemente verschiedener Stile vermischt.

Indem sich der Erzähler dieser Stile bedient, wechselt er gleichsam seine Identität und die Zeitebene, aus der er operiert. Betrachtet man Anfang und Schluß des Romans, so wird man den Erzähler in die Zeit der Romanentstehung bzw. -veröffentlichung, also die Mitte des 19. Jahrhunderts, einordnen. Daß der Erzähler aber auch andere Rollen annimmt, deutet sich bereits eingangs des ersten Kapitels an.

> „Im Jahre siebentausendunddreiundsiebzig nach Erschaffung der Welt, oder im Jahre 1565 nach heutiger Zählung, an einem heißen Sommertag,

[43] Auf dem Kommunikationsniveau 2 im Modell R. Fieguths (vgl. ders., Zur Rezeptionslenkung in narrativen und dramatischen Werken, in: Sprache im technischen Zeitalter 47. 1973, S. 186-201).

dem 23. Juni, näherte sich der junge Bojar Fürst Nikita Serebrjanyj zu Pferde dem Dorf Medvedevka, etwa dreißig Werst von Moskau."[44]

Tolstoj beginnt seinen Roman mit der byzantinischen Zeitrechnung, die in den altrussischen Chroniken verwendet wurde, und deutet damit eine Atmosphäre des längst Vergangenen an. Er verleiht dem Romangeschehen durch den impliziten Verweis auf die Chroniktexte den Anspruch der Authentizität, wobei gleichwohl der Ausdruck „nach heutiger Zählung" dem Leser den großen zeitlichen Abstand zwischen Erzählen und Erzähltem deutlich macht. Während hier sogleich zur Romanhandlung übergegangen wird, benutzt der Erzähler an anderen Stellen diese Distanz zu einer Reflexion und Bewertung der geschilderten Ereignisse im historischen Kontext. Dies gilt vor allem für den typographisch abgesetzten Schlußabschnitt, der mit den Worten eingeleitet wird: „Mehr als drei Jahrhunderte sind vergangen seit den beschriebenen Ereignissen, und wenig Erinnerungen an diese Zeit sind in Rußland geblieben."[45] Aufschlußreich ist dabei der Hinweis auf die Unzuverlässigkeit der Volksüberlieferung. Er relativiert nämlich nachträglich jene Textstellen, wo der Erzähler aus den Volksüberlieferungen zitiert.

„In diesen Sagen, Liedern und Erzählungen vermischen sich Wahrheit und Erfindung, und sie geben den tatsächlichen Ereignissen wankende Umrisse, sie zeigen sie gleichsam durch einen Nebel und erlauben der Einbildungskraft, diese undeutlichen Bilder auf willkürliche Weise zu rekonstruieren."[46]

Wenn anschließend die aus der Zeit noch erhaltenen Bauwerke als zuverlässigere Zeugen angerufen werden, so verweist das zurück auf den Anfang des vierten Kapitels, wo der Erzähler – auch hier mit Thematisierung des dreihundertjährigen Zeitabstands – das

[44] S. 163.

[45] S. 445. Unklar ist, wieso Tolstoj von „mehr als drei Jahrhunderten" spricht, obgleich doch die Handlung im Jahre 1565 spielt und der Roman bereits 1862 veröffentlicht wurde. Über den Inhalt der historischen Wertungen soll im letzten Abschnitt dieses Kapitels gesprochen werden, während es hier zunächst nur um die Erzählerrolle geht.

[46] Ebd.

Moskauer Stadtbild des 16. Jahrhunderts beschreibt.[47] Es ist eine der wenigen Stellen, wo der Leser direkt angesprochen wird.

Im Kapitel „Abmarsch aus der Sloboda" findet sich ein weiterer Kommentar aus der Zeitebene des Erzählens. Es handelt sich darum, daß Serebrjanyj zufällig Maljuta und seiner Frau begegnet, die gerade die Trauerfeier für Maksim halten. Eingeleitet wird dies mit den Worten: „Noch ehe sie die Sloboda verlassen hatten, geschah etwas, was nach damaligen Begriffen zu den unguten Vorzeichen gehörte."[48] Abgesehen davon, daß hier eine Vorausdeutung auf den Abschied von Elena vorliegt, geht der Erzähler auf Distanz zu den Erscheinungsformen des Aberglaubens, oder allgemeiner den Vorstellungen von der Einwirkung übernatürlicher Kräfte, wie sie im Rußland des 16. Jahrhunderts üblich waren. Dieser Kommentar rechtfertigt implizit die Visionen und Weissagungen des Müllers als etwas, das mit den Vorstellungen der Zeit in Einklang steht. So widerlegt der Text des Romans jene Kritiker, die verlangten, angesichts eines naturwissenschaftlichen Weltverständnisses (im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert) dürfe dergleichen in der Literatur nicht mehr vorkommen.[49] Auch wenn Tolstoj bekanntermaßen für übersinnliche Phänomene ein ausgeprägtes Interesse hatte, so verbleibt der von ihm eingesetzte Erzähler diesbezüglich eher kritisch distanziert. Die Gültigkeit bestimmter Gesetzmäßigkeiten in bezug auf Zauberei, Wahrsagerei, Geister etc. ist die Norm der fiktiven Handlung, sie repräsentiert das Denken der Epoche, aber sie ist nicht die Norm, der sich der Erzähler unterwirft.

Elemente eines lyrisch-bildhaften Stils fließen erstmals im zweiten Kapitel in den Erzählertext ein, wo es um die Schönheit der russischen Lieder (ausgehend vom Gesang der Räuber) geht.

> „Mal kamen die Stimmen zusammen, mal trennten sie sich wieder, mal flossen sie in gleichmäßigem Strom dahin wie ein breiter Fluß, mal

[47] „Wenn sich der Leser dreihundert Jahre zurückversetzen könnte und von einem hohen Glockenturm auf das damalige Moskau hinabschauen könnte, so fände er wenig Ähnlichkeit mit dem heutigen." (S. 180).

[48] Kap. 38, S. 425.

[49] Dieselbe Kritik kam übrigens auch im Zusammenhang mit der Trilogie wieder auf. Hier bezog sie sich unter anderem auf die Voraussage von Godunovs Tod und den Umstand, daß diese tatsächlich zutrifft.

brausten sie in stürmischen Wellen auf und nieder, und schließlich flogen sie hoch hinauf und schwebten am Himmel wie Adler mit ausgebreiteten Schwingen.

Traurig und froh stimmt es, in einer stillen Sommernacht im lautlosen Wald ein gedehntes russisches Lied zu hören. Da ist endlose, hoffnungslose Sehnsucht, da ist auch unbezwingbare Kraft, da ist das Mal des Schicksals, die eiserne Vorbestimmung, eine der Grundlagen unseres Volkstums, mit der man vieles erklären kann, was im russischen Leben unverständlich scheint."[50]

Durch die aus dem Bildbereich der Natur entnommenen Vergleiche im ersten Absatz und die anaphorisch mit „da ist" („tut i") eingeleiteten Parallelismen im zweiten Absatz ist die Stelle stilistisch stark hervorgehoben. Ihr voraus geht eine Rückwendung, die Erinnerung Serebrjanyjs an seine Abreise aus Moskau vor fünf Jahren, verbunden mit einer unklaren Andeutung auf die künftige Entwicklung der Beziehungen zu Elena. Dieser Exkurs über die Kraft der Volkslieder ist eine indirekte Aussage des Autors über die Kunst und wie sie dazu dienen kann, die Weltzusammenhänge zu begreifen. Darüber hinaus erklärt er, warum den Liedern und Geschichten des Volkes im Roman eine solche Bedeutung beigemessen wird. Insofern ist es überraschend, wenn die geäußerten Gedanken, die der Leser zumindest vom zweiten Absatz des Zitates an (allein aufgrund des Tempuswechsels) dem Erzähler zuordnet, nachträglich Serebrjanyj zugeschrieben werden, indem es heißt „Ein durchdringender Pfiff unterbrach die Gedanken des Bojaren".[51] Die dahinterstehende Absicht dürfte sein, den Erzähler hier nicht allzusehr in den Vordergrund zu rücken, vielleicht auch, zu zeigen, daß das Gesagte für das Rußland der Vergangenheit ebenso gilt wie für das der Gegenwart.

Freilich nimmt der Erzähler an anderem Ort, im Kapitel „Die Ohrfeige" über den Mordanschlag auf den Thronfolger Ivan, noch einmal Stellung zu diesem Thema, und zwar ohne Doppeldeutigkeit des Aussagesubjekts. Dieses Kapitel hebt sich in mehrfacher Hinsicht aus dem Text heraus. Zum einen wird ein historisches Lied, das „Lied über den Zorn Groznyjs" („Pesnja o gneve Groznogo",

[50] S. 172f.

[51] Ebd. Direkte Hinweise darauf, daß es sich um eine Gedankenwiedergabe der Figur handelt, gibt es innerhalb des Exkurses nicht.

auch: „Gnev Groznogo na syna", „Der Zorn Groznyjs über den Sohn")[52] zitiert (in zwei Abschnitten), wobei der Erzähler eine wertende Einordnung dieser Darstellung mitliefert. Andererseits macht er sich die volkstümliche Darstellungsweise zu eigen, indem er deren Hyperbolik in seinen Bericht übernimmt. Das Lied handelt von der Rettung des Carevič vor dem Mordanschlag Maljutas durch Nikita Romanovič Zachar'in-Jur'ev, den Bruder von Ivan Groznyjs erster Frau. Zachar'in ist also historisch, während dies in bezug auf die dargestellte Episode unsicher ist.[53]

Die Kommentare des Erzählers besagen, daß in dem Lied die historischen Tatsachen nicht genau wiedergegeben seien – im Anschluß an das zweite Zitat heißt es sogar „So lautet das Lied; doch so war es nicht in Wirklichkeit" – allerdings komme darin „der Geist jenes Jahrhunderts" zum Ausdruck:

> „Unvollständig und undeutlich gelangten die Nachrichten über das, was am Zarenhofe und im Kreise der dem Zaren Nahestehenden geschah, zum Volke, doch zu jener Zeit, als die Stände noch nicht in ihren Sitten voneinander gesondert waren und getrennt für sich lebten, übertraten diese Nachrichten, auch wenn sie entstellt waren, nicht die Grenze des Wahrscheinlichen und trugen den Stempel des allgemeinen Lebens und allgemeiner Begriffe."[54]

Der daran anschließende Absatz erweitert und vertieft das Thema der Quellen des Romans in recht ungewöhnlicher Form, nämlich in einer Apostrophe an die historische Person Nikita Romanovičs. In diesem Zusammenhang äußert sich der Erzähler (in der Autor-Rolle) in ganz grundlegender Weise über Wesen und Motive seines Schaffens, insbesondere der geschichtlichen Dichtung:

---

[52] T. V. Ivanova, die über das Thema der Volksdichtung im Werk A. K. Tolstojs promoviert und eine Reihe von Aufsätzen dazu veröffentlicht hat, nennt mehrere mögliche Quellen, aus denen der Autor das Lied gekannt haben könnte, und schließt auch mündlich tradierte Fassungen nicht aus (vgl. dies., Fol'klor v romane A. K. Tolstogo „Knjaz' Serebrjanyj", in: Fol'klor narodov RSFSR, vyp. 7, Ufa 1980, S. 98-107, hier: S. 100). Im Zusammenhang mit der Frage nach Romankonzeption und Geschichtsverständnis Tolstojs, die im letzten Abschnitt dieses Kapitels behandelt werden soll, wird auf die Forschungen Ivanovas noch zurückzukommen sein.

[53] Näheres hierzu bringt der letzte Abschnitt dieses Kapitels.

[54] S. 261 und S. 255.

„Ob du so warst, Fürst Nikita Romanovič, wie ich mir dich vorstelle, das wissen nur die Kreml-Mauern und die alten Eichen in der Umgebung Moskaus! Doch so erschienst du mir in der Stunde stiller Träumerei, in der Abendstunde, wenn sich über die Felder Dunkel senkte, wenn in der Ferne der Lärm der Tagesgeschäfte verstummte und ringsum alles still wurde und nur der Wind in den Blättern raschelte und nur ein abendlicher Käfer vorüberflog. Traurig und voll Schmerz sprach in mir die Liebe zur Heimat, und deutlich trat aus dem Nebel unsere bittere und ruhmreiche Vergangenheit hervor, als hätte sich anstelle des Sehsinns, den Dunkelheit versperrte, ein inneres Auge in mir geöffnet, für das Jahrhunderte kein Hindernis bedeuteten. So erschienst du mir, Nikita Romanovič, und deutlich erblickte ich dich, wie du zu Pferde Maljuta hinterher jagtest, und ich versetzte mich in deine furchtbare Zeit, in der nichts unmöglich war."[55]

Der Erzähler tritt hier auf als der Schriftsteller, der dank seiner Einbildungskraft in der Lage ist, sich in die vergangene Epoche zurückzuversetzen, sie nachzuerleben. Damit verbindet sich ein gewisser Wahrheitsanspruch der so entstandenen Kunst. Die Romanfigur ist nicht willkürlich vom Autor erschaffen, sondern sie wird so geschildert, wie sie ihm „erschienen" ist. Das Bild des Nebels, das in der oben bereits zitierten Textstelle aus dem Romanschluß wieder auftauchen wird, deutet an, daß die romanhafte Darstellung hinsichtlich der Anschaulichkeit und Deutlichkeit über den Volksdichtungen steht, die ja Geschichte nur in „wankenden Umrissen" und „gleichsam durch einen Nebel"[56] wiederzugeben vermögen. Freilich sind sie aufgrund ihrer Fähigkeit, den Geist der Epoche zu vermitteln, eine bedeutende Quelle für den historischen Schriftsteller.

Ihnen sind auch die hyperbolischen Schilderungen nachgebildet, die im gegebenen Kontext – als Ironisierung volkstümlicher Heldendarstellungen – durchaus bewußt auf komische Wirkung angelegt sind. Dies gilt neben den Szenen, in denen Mit'ka sich prügelt, insbesondere für die „Ohrfeige":

„Stark war der Schlag Nikita Romanovičs. Die Ohrfeige schallte wie ein Schuß aus einer Feuerwaffe; der Wald hallte wider, Blätter rieselten hernieder; die wilden Tiere flüchteten sich eilends ins Dickicht; glotz-

[55] S. 255.
[56] S. 445.

äugige Eulen flogen aus ihren Baumhöhlen auf; und die Bauern, die weit entfernt Bast schälten, schauten einander verwundert an und sagten: ‚Hast du gehört, wie das gekracht hat! Als wenn im Verfluchten Sumpf eine alte Eiche umgestürzt wäre?'"[57]

Der Erzähler, der hier nicht konkret in Erscheinung tritt, verbirgt sich in der Stilisierung, ähnlich wie er sich etwa in dem volksliedhaften Dialog der Sterne mit Ivan Groznyj verbirgt.[58]

Letzterer ist ein Vorwurf gegen den Zaren, daß er die hohe Geburt der Bojaren nicht achte. Daß diese Aussage nicht als unmittelbarer Ausdruck der Autorintention gedeutet werden darf, wie dies in der Kritik häufig geschehen ist, liegt in ihrer doppelten perspektivischen Brechung begründet. Es spricht nicht der Erzähler (und auch der tritt ja nur gelegentlich als Stellvertreter des Autors auf), sondern es sprechen die Sterne: gleichsam als Vertreter einer zumindest im Rahmen der geschilderten Epoche allgemeingültigen Weltordnung und zugleich – was durch den Sprachstil angezeigt wird – als Vertreter des russischen Volkes. Diese Perspektive fällt nicht mit der des Erzählers zusammen, und sie ist auch nur ein Teilaspekt der vom Textganzen gesteuerten Rezeptionsperspektive, zu der darüber hinaus die einzelnen Figurenperspektiven zu rechnen sind.

Bei der Gewichtung der Figurenperspektiven ist insbesondere von Bedeutung, ob die jeweilige Figur in Innensicht dargestellt wird, in welchem Ausmaß und auf welche Weise ihre Gedanken wiedergegeben werden und ob bzw. in welchem Umfang die Auswahl und Präsentation der Erzählgegenstände ihrem Bewußtsein und ihrer

---

[57] S. 256. T. V. Ivanova stellt in der gesamten Szene Bylinen- und Märchenelemente fest (hyperbolische Vergleiche, Wiederholungen von Fragen) sowie Wortverbindungen, die aus Volksliedern entlehnt sind (vgl. dies., Narodnaja istoričeskaja pesnja „Gnev Groznogo na syna" i roman A. K. Tolstogo „Knjaz' Serebrjanyj", in: Chudožestvennyj obraz i istoričeskoe soznanie. Mežvuz. sbornik, Petrozavodsk 1974, S. 27-38, hier: S. 36).

[58] „Der Zar betet und verneigt sich bis zur Erde. Auf ihn schauen die Sterne durchs Bogenfenster, hell schauen sie, ein wenig getrübt, – ein wenig getrübt, als dächten sie: ‚Ach du, Zar Ivan Vasil'evič! Du hast deine Sache nicht zu guter Stunde begonnen, du hast sie begonnen, ohne uns zu fragen: es wachsen zwei Ähren nicht zu gleicher Höhe auf, es lassen steile Berge sich nicht mit Hügeln vergleichen, es kann auf Erden nicht angehen ohne Bojarentum!'" (Schluß des 9. Kapitels, S. 227).

Wahrnehmung untergeordnet, d. h. die Allwissenheit des Erzählers entsprechend eingeschränkt wird.

Alle genannten Phänomene sind bei der Hauptfigur Serebrjanyj festzustellen, jedoch ist keines von ihnen auf ihn beschränkt. Zu den Figuren, deren Perspektive die Erzählfunktion sich streckenweise unterordnet, gehören Ivan Groznyj, Morozov, Elena, Vjazemskij, Maljuta, Maksim, Boris Godunov und Ivan Kol'co, also all jene, die dem Kreis der Hauptfiguren zuzurechnen sind. Der Leser ist allerdings in seiner Rezeption und bei der Gegenüberstellung der verschiedenen Perspektiven in der Regel durch Charakteristiken aus der Erzählfunktion und Rückgriffe in die Vorgeschichte beeinflußt.

Größeren Umfang haben Innensichtdarstellungen beim Zaren, der auf diese Weise in seiner komplexen Psychologie erfaßt werden soll.[59] Bei der Schilderung der Visionen Ivans, in denen ihm die Geister der auf sein Geheiß Ermordeten erscheinen, werden gleichwohl auch erläuternde Informationen aus der Erzählfunktion ergänzt.[60]

Was Serebrjanyj betrifft, so handelt es sich um einen im Grunde eindimensionalen Charakter, der erst durch das komplexe Kräftesystem, in das er gestellt ist, interessant wird.[61] Entsprechend haben Innensichtdarstellungen bei ihm einen geringeren Stellenwert, während sich die Erzählfunktion andererseits bisweilen auf dessen unbefangene Sicht einläßt und so aufgrund des dem Leser gelieferten Vorwissens Effekte von dramatischer Ironie erzeugt.

Eine ähnliche Technik verwendet Tolstoj im Kapitel der „Kußzeremonie", mit deren Hilfe Morozov den Liebhaber seiner Frau zu entlarven versucht. Hier werden wechselweise die Gedanken Morozovs, Elenas und Serebrjanyjs wiedergegeben, die ohnehin in einem Spannungsverhältnis stehen, denen aber die Ahnungslosigkeit über den geplanten Überfall der Opričniki gemeinsam ist, mit dem der Leser freilich rechnet.

---

[59] Vgl. z. B. die Kapitel 9, 11 und 20.

[60] Die Visionen werden im 11. Kapitel (S. 236f) geschildert, der Erzähler vermerkt: „Solche Visionen hatte Ioann nicht selten. Er sah darin Trugbilder der Hölle. Um die Gespenster zu vertreiben, bekreuzigte er sich."

[61] Tolstoj selbst war sich über diese Eindimensionalität durchaus im klaren und hat sie als Mangel empfunden (Näheres hierzu im anschließenden Abschnitt).

In diesem Zusammenhang ist eine besondere Form der Perspektivierung zu nennen, die in erster Linie als erzähltechnisches Mittel Interesse verdient. Tolstoj verwendet sie mehrmals bei Kapitelanfängen, aber auch gelegentlich innerhalb eines Kapitels.[62] Sie besteht darin, eine Figur auftreten zu lassen, ohne daß ihr Name genannt wird, so daß der Leser erst allmählich in die Lage versetzt wird, sie zu identifizieren. Die Position des Erzählers gleicht also der eines neutralen Beobachters, der ohne Vorwissen an einen bestimmten Punkt des Schauplatzes gestellt ist, wo er freilich meist nur kurze Zeit verweilt.

Überlagerungen von Erzählertext und Figurentext sind in *Knjaz' Serebrjanyj* selten.[63] Wiedergabe von Gedanken und Empfindungen der Figuren wird in der Regel kenntlich gemacht und vom Erzählertext sichtbar geschieden. Die wichtigste Ausnahme findet sich im Handlungsstrang um Elena, und zwar am Ende des Kapitels „Begegnung", in dem sich Elena und Serebrjanyj wiedersehen und ihre Liebe erklären. Nach dem fatalen Kuß, der den Betrug an Morozov besiegelt, folgen drei Punkte, und der anschließende Absatz verfällt von einem stilistisch neutralen Stil in eine rhythmisierte Prosa (die Sätze sind etwa von gleicher Länge und enden allesamt daktylisch), die mit syntaktischen und lexikalischen Elementen der Volksdichtung angereichert ist.

> „Geküßt hat Elena Dmitrievna den jungen Bojaren! Betrogen hat die heimtückische Ehefrau den alten Ehemann! Vergessen hat sie den Schwur, den sie vor dem Herrn abgelegt hat! Wie wird sie sich nun Družina Andreič zeigen? Erraten wird er alles von ihren Augen. Und er ist kein solcher Ehemann, daß er ihr verzeihen würde! Nicht teuer ist das Leben dem Bojaren, teuer ist ihm seine Ehre! Töten wird er sie, der Alte, töten wird er seine Frau und Nikita Romanovič!"[64]

Auf den ersten Blick sieht dies aus wie einer der Kommentare des Erzählers, in denen er sich Auffassungen und Vorstellungen der

[62] Z. B. Kap. 3 (Vjazemskij), Kap. 18 (Micheič), Kap. 30 (Basmanov).

[63] Mit Einschränkung kann hierzu der bereits erwähnte Exkurs über die Volkslieder (Kap. 2, S. 172f) gerechnet werden, wo die Zuordnung zum Figurentext allerdings erst nachträglich erfolgt und der Textstelle selbst nicht immanent ist.

[64] Kap. 5, S. 192.

Russen im 16. Jahrhundert zu eigen macht (die er – wie oben schon erörtert – in den Volksüberlieferungen am besten wiedergegeben sieht). Bei genauerer Betrachtung finden sich jedoch auch Hinweise darauf, daß es sich hier um Gedanken Elenas handelt. Dazu gehören Formulierungen wie „Wie wird sie sich nun Družina Andreič zeigen?", die als erlebte Rede ausgelegt werden können. Außerdem beinhaltet der Absatz eine Vorausdeutung, die der Allwissenheit des Erzählers widerspricht, dem Wissen nämlich, daß Morozov Elena und Serebrjanyj nicht töten wird. Unzutreffende Vorausdeutungen sind sonst – unabhängig vom jeweiligen Sprachstil – im Erzählertext nicht zu finden. Die Wirkung dieser Technik besteht in einer gewissen Distanzierung vom zuvor dargebotenen Geschehen, einer Transponierung ins Legendenhafte. Das im Dialog der Liebenden gegenwärtig Gewordene wird in die vergangene Epoche zurückverwiesen. Die moralischen Normen jener Zeit werden nicht bloß beschrieben oder erläutert, sondern sie werden in ihrer Besonderheit und Verschiedenheit zur Zeitebene des Erzählens offenbar.

Die Technik der erzählerischen Vermittlung insgesamt ist, wie zu sehen war, multiperspektivisch, d. h., die intendierte Rezeptionsperspektive ergibt sich aus dem Zusammenwirken von Erzählerperspektive und mehreren Figurenperspektiven, wobei innerhalb der Erzählerperspektive Differenzierungen deutlich geworden sind und die Figurenperspektiven, je nach Charakterisierung der Figur, unterschiedlich gewichtet sind. Um den letzteren Aspekt zu vertiefen, wird von den Figuren noch gesondert die Rede sein, ebenso wie von den in den Erzählertext eingebetteten Zitaten, die das Perspektivenspektrum zusätzlich erweitern.

c) Figurenkonzeptionen

Eine in der Sekundärliteratur zu *Knjaz' Serebrjanyj* häufig anzutreffende Feststellung besagt, daß die Figurencharakterisierung dort noch nicht das Niveau erreicht habe, wie es in der Trilogie verwirklicht sei. Ein Mangel an Psychologisierung und Individualisierung[65] wird insbesondere bei der Hauptfigur, aber auch insgesamt bei den positiven Figuren konstatiert. Der Versuch der Darstellung einer rein positiven Gestalt hat u. a. zum Vergleich mit dem Fürsten Myškin aus Dostoevskij Roman *Idiot* (*Der Idiot*) Anstoß gegeben.[66] Dostoevskij, der darin offenbar die eigentliche Aufgabe seines Romans gesehen hat, macht auch die damit verbundenen Schwierigkeiten deutlich: „Der Hauptgedanke des Romans ist es, einen positiv schönen Menschen darzustellen. Etwas Schwereres gibt es nicht auf der Welt, und das besonders in der Gegenwart..."[67] A. K. Tolstoj scheint sich dessen ebenfalls bewußt gewesen zu sein. Völlig zufrieden war er mit der Figur Serebrjanyjs selbst in der endgültigen Fassung des Romans nicht, und die Überlegungen, die er Sof'ja Andreevna 1856 darlegte, bezeugen die Intensität seiner Auseinandersetzung mit diesem Problem.

> „[...] und ich muß Serebrjanyj einen Charakter geben, denn bisher hat er noch keinen, er ist sogar noch blasser als irgendein *jeune-premier*. Ich habe viel über den Charakter nachgedacht, den ich ihm verleihen müßte, – ich habe erwogen, ihn dumm und tapfer zu machen, ihm eine gutmütige Dummheit zu geben, aber dann würde er Mit'ka allzu ähnlich. Sollte man ihn nicht sehr naiv machen... [...] das heißt zu einem sehr edlen Menschen, der für das Böse kein Verständnis hat, der aber auch nicht weiter als bis zu seiner Nasenspitze schaut, der immer nur eine

---

[65] Die Analyse der Figuren orientiert sich terminologisch und methodisch an den von M. Pfister für dramatische Texte ausgearbeiteten Kriterien, wobei die besonderen Verhältnisse von narrativen Texten (vermittelnde Instanz der Erzählfunktion) berücksichtigt werden (M. Pfister, Das Drama. Theorie und Analyse, München 1977, S. 220-264).

[66] V. S. Kljuev, Čerty schodstva psichologičeskogo oblika Knjazja Serebrjanogo (A. Tolstoj) i Knjazja Myškina (F. Dostoevskij), in: Problemy psichologizma v chudožestvennoj literature. Sbornik statej, Tomsk 1980, S. 80-88.

[67] Zitiert nach Kljuev, aaO., S. 82.

Sache zur gleichen Zeit sieht, aber nie den Zusammenhang zwischen zwei Dingen. Wenn man das kunstvoll macht, könnte man den Leser mit einem solchen Charakter durchaus interessieren."[68]

Das Zitat verdeutlicht Tolstojs Anliegen, seine Hauptfigur nicht mit ausschließlich positiven Eigenschaften auszustatten (wobei allerdings Serebrjanyjs gewisse Einfalt diesem geradezu zum Vorteil gereicht, denn nur durch sie kann er seine Ehre bewahren, kann er über den Widerspruch hinwegsehen, der schon allein darin besteht, für Gerechtigkeit einzutreten und zugleich dem Zaren als dem Urheber des Unrechts treu dienen zu wollen). Dennoch ist diese Figur geschlossen und weitgehend eindimensional konzipiert, ihr Handeln ist nach der bereits auf den allerersten Seiten des Romans gelieferten Charakteristik[69] weitgehend vorhersagbar. Die Gegenüberstellung mit Figuren, die innerhalb der Gesamtkonstellation unterschiedliche Positionen einnehmen, fügt seinem Charakterbild nichts Wesentliches hinzu. Die für die Interpretation Serebrjanyjs interessanteste Begegnung ist vielleicht die mit dem Jurodivyj, der ihn unverhofft bei seinem Namen nennt und als seinen Bruder bezeichnet. „Du bist mir ein Bruder! [...] Ich habe dich gleich erkannt. Du bist ein ebensolcher Gottesnarr wie ich."[70] Der Jurodivyj, der schon in den altrussischen Chroniken und Überlieferungen der Volksdichtung auftaucht, aber erst während der Romantik in der russischen Belletristik Fuß faßte, war um die Jahrhundertmitte bereits zu einem literarischen Typus geworden. Zu den literarischen Figuren, die von diesem Typus inspiriert sind, wird übrigens auch A. K. Tolstojs Zar Fedor im zweiten Teil der Trilogie gerech-

---

[68] Brief vom 13.12.1856 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 93).

[69] Vgl. Kap. 1, S. 164. Die Schilderung deckt sich sinngemäß mit den oben zitierten Briefäußerungen. So ist hier davon die Rede, daß „man ihn geradezu für beschränkt hätte halten können, hätte nicht der Adel, der aus jedem seiner Züge atmete, dafür gebürgt, daß er das, was er mit dem Verstande nicht zu begreifen vermochte, stets mit dem Herzen erfassen würde".

[70] Kap. 4, S. 186. Auch Dostoevskijs Fürst Myškin wird häufig mit den Jurodivye in Zusammenhang gebracht. Für V. Kljuev (aaO.) ist dies eines der wesentlichen verbindenden Elemente.

net.[71] Weder Fedor noch Serebrjanyj sind freilich Jurodivye im engeren Sinne, doch der gemeinsame Nenner zwischen ihnen, der kompromißlose Hang zur Wahrheit und das Leiden unter jeglichem Unrecht, ist sicherlich kein oberflächlicher Faktor.

Das Eingebundensein Serebrjanyjs in verschiedene Konflikte, insbesondere aber seine Schuld gegenüber dem väterlichen Freund Morozov, hebt ihn aus der strengen Eindimensionalität etwas heraus. Freilich gilt hier die Feststellung Lirondelles „La plupart de ces portraits ne sont faits que de quelques traits", und mit Recht spricht derselbe von nur gelegentlichen „excursions dans le domaine des complexités psychologiques".[72]

Zu den stärker psychologisierten Figuren gehören die zutiefst ambivalenten Charaktere Ivans, Godunovs und Basmanovs. Selbst Maljuta wird nicht ganz zur Verkörperung des Bösen, wie ihn die im Roman zitierten Volkslieder zeigen, sondern er erhält durch die Liebe zu seinem Sohn Maksim eine menschliche Note, die ihn der Typenhaftigkeit entreißt. Wie bei ihm, so wird auch die Psychologie der anderen vor dem Hintergrund bestimmter Prinzipien entfaltet, die unter den Bedingungen der Terrorherrschaft in Widerstreit geraten. Beim Zaren, der die Bedingungen selbst geschaffen hat, stehen sich der Glaube an die Notwendigkeit des Terrors zum Schutze des Landes und religiöses Empfinden (auch der eigenen Schuld) gegenüber; jeder dieser Aspekte gewinnt zeitweise die Oberhand, der erste freilich häufiger, beide wachsen sich bisweilen geradezu zum Wahn aus. Bei Maljuta ist der Terror verselbständigt, er garantiert die Befriedigung jener Machtlust, mit der der Henker und Folterer seine Ehrlosigkeit kompensiert. Der Begriff der Ehre ist für ihn durchaus bedeutsam, denn er strebt offizielle Anerkennung des Zaren an (durch Verleihung von Ämtern, die ihm aber verweigert werden), und die Ehrlosigkeit ist schließlich auch der Grund, warum Maksim sich von ihm lossagt.

---

[71] Zum Jurodivyj als literarischer Typus vgl. Ewa Thompson, Understanding Russia. The Holy Fool in Russian Culture, Lanham/New York/London 1987, S. 129f. Thompson zufolge ist das Bild der Jurodivye in der russischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts übrigens entscheidend durch die Figur des Mitja in Zagoskins *Jurij Miloslavskij* geprägt worden.

[72] A. Lirondelle, Le poète Alexis Tolstoï (1912), S. 350.

Noch höheren Stellenwert hat der Ehrbegriff aber für die Bojaren, seien es die aufrechten wie Morozov und Serebrjanyj oder die korrumpierten wie Basmanov und Vjazemskij. Alle diese Figuren dokumentieren auf die eine oder andere Weise die Unvereinbarkeit von Macht und Ehre. Morozov wird von der Macht ausgeschlossen, weil er die Ehrverletzung (durch die Bevorzugung Godunovs) nicht erträgt, Serebrjanyj verzichtet am Ende auf die Macht und flieht in einen ehrenvollen Tod als Soldat, weil die Stellung am Hofe (an der Spitze der Opričnina) für ihn mit Ehrverlust gleichbedeutend gewesen wäre. Vjazemskij und Basmanov haben um ihrer Machtstellung willen die Prinzipien von Wahrheit und Gerechtigkeit aufgegeben und sind zu Zynikern und Denunzianten geworden. Allein Godunov versteht es, seine Stellung zu festigen, ohne einen Makel auf sich zu ziehen. Er tritt für das Recht ein, wenn es ihm nicht schadet, wenn Unrecht geschieht, zieht er sich von der Bühne zurück (z. B. während der öffentlichen Hinrichtung in Moskau), zu den Opričniki hält er Distanz, während er aus dem Kreis der Bojaren aufgrund seiner niederen Geburt ausgeschlossen bleibt. Bildlich gesprochen ist er ein Äquilibrist und Illusionist, er nimmt Einfluß, ohne sich selbst in den Vordergrund zu stellen, er vermittelt sogar aktiv den Eindruck, daß seine Stellung nur unbedeutend sei. Diese Eigenschaften hat Tolstoj bei der Gestaltung Godunovs in der Trilogie übernommen und weiterentwickelt.

Während sich bei Ivan, Godunov oder Basmanov aus dem inneren Spannungsverhältnis interessante psychologische Studien ergeben, gilt dies nicht für Elena. Diese Figur besteht geradezu nur aus dem einen Konflikt – nämlich zwischen der Liebe zu Serebrjanyj und der Treuepflicht gegenüber ihrem Ehemann und Beschützer. Darüber hinaus gewinnt sie keinerlei Individualität.

M. Sokolov, der in einem 1897 erschienenen Aufsatz eine Betrachtung der wichtigeren Figuren des Romans unternimmt, will darin durchaus keinen Mangel sehen. „In den erhabenen und edlen Zügen ihres Charakters findet sich des Dichters klarer Ausdruck und künstlerische Ausarbeitung seiner idealen Ansicht von der Frau als eines Wesens, dessen hauptsächliche, wenn nicht überhaupt einzige Aufgabe in der Liebe – im idealen Sinne des Wortes – be-

steht."[73] Aus der Unvereinbarkeit des Idealen und des Individuellen erklärt sich die Eindimensionalität von Elenas Charakter. Daß M. Sokolovs überaus positive Beurteilung der Figuren in *Knjaz' Serebrjanyj* weder unter Tolstojs Zeitgenossen noch in der späteren Kritik der vorherrschende Tenor ist, erklärt sich aus den Ansprüchen an psychologische Glaubwürdigkeit, die bei einer solchen Konzeption nicht einzulösen sind.

Es muß allerdings eingeräumt werden, daß die (im Sinne Pfisters) „transpsychologische" Konzeption insbesondere der positiven Figuren nicht – wie bei Elena – allein aus dem Anliegen der Verkörperung eines Ideals resultiert. Hier sind auch die literarischen Typen der Volksdichtung, vor allem die Bylinenhelden wirksam geworden, so daß die Figuren unter anderem das Ergebnis einer romanimmanenten und zugleich durchaus bewußten Auseinandersetzung mit der Volksdichtung darstellen. Darüber hinaus ist von Lirondelle für gelegentliche Überzeichnungen von Figuren zu Recht die Tradition romantischer Erzählkunst mit ihrer Neigung zum Grotesken verantwortlich gemacht worden.[74]

Die Art und Weise, in der M. Sokolov die Romanfiguren betrachtet, mag heute, knapp hundert Jahre später, naiv erscheinen – etwa wenn er davon spricht, man könne als Leser nicht umhin, Mitgefühl mit Elena zu empfinden –, jedoch implizieren seine emphatischen Äußerungen über „schöne", „herrliche", „ideale" etc. Charaktere einen Aspekt, der für Intentionalität und Rezeption des Romans von gewissem Interesse ist: den der Sympathie bzw. „Sympathielenkung", d. h. die Frage, inwieweit der Text mit der „emotionalen Identifikation" des Lesers rechnet bzw. diese auf bestimmte Figuren hin lenkt.[75] Die Beliebtheit des Romans bei jugendlichen Lesern und

[73] M. Sokolov, „Knjaz' Serebrjanyj". Istoričeskij roman grafa A. Tolstogo. (Kritiko-literaturnyj očerk) in: Filologičeskie zapiski 1897, vyp. 3, S. 1-43, hier: S. 40.

[74] Vgl. Lirondelle, aaO., S. 341. Als Beispiel dient Lirondelle die Beschreibung von Maljutas Äußerem im 8. Kapitel. Vergleichbares findet sich auch in den frühen Vampirgeschichten Tolstojs, so daß auch auf eine Kontinuität innerhalb von dessen Schaffen verwiesen werden kann.

[75] Vgl. M. Pfister, Zur Theorie der Sympathielenkung im Drama, in: Sympathielenkung in den Dramen Shakespeares, Hg. W. Habicht und I. Schabert, München 1978, S. 20-34, hier: S. 20.

die schon von Tolstoj selbst geäußerte Beobachtung, Erfolg sei seinem Werk vor allem bei den „Vertretern der niederen Klassen"[76] beschieden, dürften mit dem Umstand zusammenhängen, daß die positiven Hauptfiguren so konzipiert sind, daß sie sich zur Leseridentifikation besonders gut eignen. Grundsätzlich „wirkt eine Figurenkonzeption identifikations- und sympathiefördernd, die nicht zu weit über das Maß des allgemein Menschlichen hinausschießt und sich nicht in einem Gigantismus absoluter Positivität oder absoluter Negativität versteigt", wobei „Motivationslücken"[77] in rechter Dosierung durchaus hilfreich sein können, um den Rezipienten in das Denken der Figur hineinzuziehen. Von Tolstojs Anliegen, die positiven Eigenschaften Serebrjanyjs durch Abstriche bei der Klugheit zu relativieren, war bereits die Rede; jedoch sind „enigmatische" Züge bei dieser Figur von vornherein ausgeschlossen, da sie nicht überlegt, sondern spontan handelt. Man findet dergleichen eher bei Ivan Kol'co, der mit seinen geheimen Plänen, welche sich erst im Prozeß ihrer Ausführung dem Rezipienten enthüllen, das Interesse auf sich zieht.[78] Dies setzt voraus, daß der Erzähler seine Allwissenheit absichtlich einschränkt, was in bezug auf das Innenleben Serebrjanyjs nicht zu beobachten ist. Sicherlich tut der Erzähler gut daran, nicht ein Geheimnis aus etwas zu machen, dessen Enthüllung keinerlei Erstaunen auslösen kann. Daher verlegt sich der Text bei Serebrjanyj auf andere Mittel der Sympathieförderung. Neben der Fabel selbst ist dies vor allem der Fokus. Wenn man eine Aufstellung macht, welche Figuren in welchen Kapiteln in Erscheinung treten,[79] so zeigt sich, daß Serebrjanyj hinsichtlich der Häufigkeit mit großem Abstand an der Spitze liegt (22 Kapitel). Alle anderen Figuren außer Ivan Groznyj sind allenfalls halb so oft vertreten.

Elena taucht überhaupt nur in sechs Kapiteln auf, und wenngleich

---

[76] Brief an A. de Gubernatis vom 20.2.1874 (A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 426).

[77] Pfister, Zur Theorie der Sympathielenkung im Drama, aaO., S. 27f.

[78] Freilich ist auch Kol'co keine absolut positive Figur, denn ungeachtet seiner Tapferkeit, Gewitztheit, seines Gerechtigkeitsempfindens und seiner patriotischen Gesinnung ist er schließlich ein Räuber.

[79] In dem Sinne, daß sie am Geschehen der Gegenwartsebene teilhaben.

Fabel und Figurenkonstellation sowie das Engagement des Erzählers für diese Figur wirken, so tritt sie über weite Strecken zu sehr in den Hintergrund, ist sie allzu vorhersagbar, um zu einer zentralen Identifikationsfigur zu werden.

Anders liegen die Dinge bei der Figur des Zaren. Ivan ist durch seine Grausamkeit und Ungerechtigkeit, welche durch Erzählerbericht, Figurenrede und sein eigenes Sprechen und Handeln im Gegenwartsgeschehen verdeutlicht werden, eindeutig negativ gezeichnet. Jedoch gibt es bei seiner Darstellung auch eine Reihe identifikationsfördernder Mittel, etwa die Häufigkeit seines Auftretens, die Darstellung innerer Vorgänge (freilich bisweilen mit Elementen der Schauerromantik, die eher distanzierend wirken), Aussparung von Handlungsabsichten oder auch seine Stellung innerhalb der Figurenkonstellation. Das Verhältnis der Mehrzahl der Figuren zum Zaren ist von einer Mischung aus Furcht und Ehrfurcht geprägt, und deren Bemühen, die Absichten des Herrschers zu erahnen, dürfte sich im Rezipientenverhalten wiederholen.

Hinsichtlich der geschichtlichen Aussage ist dies insofern von Bedeutung, als diese Art der Darstellung dazu beiträgt, die Schreckensherrschaft Ivans IV. nicht nur zu verdammen, sondern ihre Motivierungen und Mechanismen zu verstehen.

d) Semantisierung der Handlungsräume

Der Raum hat als bedeutungstragendes Gestaltungselement im Roman eine überaus wichtige Funktion. Die Positionen oder Prinzipien, die im Verlauf des Geschehens in Konflikt treten, werden in starkem Maße durch bestimmte Räume versinnbildlicht und veranschaulicht, wie auch das Handeln der Figuren häufig mit räumlichen Vorgängen bzw. Bewegungen – Grenzüberschreitungen zumeist – einhergeht. Die Räume des Romans werden daher von S. F. Vasil'ev zu Recht als „Bedeutungszentren"[80] bezeichnet, anhand derer sich das Wertesystem einschließlich seiner Verschiebungen bzw. Um-

[80] S. F. Vasil'ev, O kompozicii romana A. K. Tolstogo „Knjaz' Serebrjanyj", in: Žanr i kompozicija literaturnogo proizvedenija, Petrozavodsk 1988, S. 61-69.

wertungen aufzeigen läßt. Das räumliche Zentrum des Romans ist die Aleksandrova Sloboda. Sie ist nicht nur häufigster Schauplatz – 22 der insgesamt 40 Kapitel finden hier statt –, sie ist auch Sitz des Zaren, d. h. Zentrum Rußlands (erst im letzten Kapitel wird dieses nach Moskau verlagert) und der Ort, von dem sämtliche Konflikte ausgehen. Die übrigen Schauplätze oder sonst thematisierten Räume (Lager der Räuber, Moskau, Mühle im Wald, Kloster, Schlachtfeld, Litauen, Sibirien etc.) stehen in semantischer Opposition zur Sloboda, wobei jeweils unterschiedliche Aspekte in den Vordergrund rücken.

Das siebte Kapitel, in dem die Sloboda erstmals als Schauplatz dient, ist auch mit deren Namen überschrieben. Hier gibt es eine ausführliche und an semantischen Bezügen reiche Beschreibung der Bauten, aber zuvor noch wird eine Stelle aus Karamzins *Istorija gosudarstva Rossijskogo* zitiert, die das Verständnis dieses Raums und seiner Bedeutungen vorprägt.

> „Bald zeigten sich in der Ferne die verzierten Kuppeln und die eigenwilligen, vergoldeten Dächer des Zarenpalastes. Und so spricht unser Historiker, dem Zeugnis ausländischer Zeitgenossen Ioanns folgend, über diesen Palast.
>
> ‚In jenem furchtbaren Belustigungsort widmete Ioann den größten Teil der Zeit dem Gottesdienst, um durch diese unablässige Tätigkeit seine Seele zu beruhigen. Er wollte sogar den Palast in ein Kloster verwandeln und seine Lieblinge in Mönche: er wählte 300 der Opričniki aus, die schlimmsten von allen, nannte sie die Bruderschaft, sich selbst den Abt, Afanasij Vjazemskij den Pater Kellermeister, Maljuta Skuratov den Paraklet; er gab ihnen Käppchen oder Kalottchen und schwarze Kutten, unter denen sie reiche, von Gold glitzernde Kaftane mit Verbrämungen aus Zobelpelz trugen; er verfaßte eine Klosterregel und diente selbst als Beispiel für deren Erfüllung. [...]‘“[81]

Der hier wiedergegebene Abschnitt macht nur etwa ein Drittel des gesamten Zitats aus, der übrige Teil beschreibt den Tagesablauf Ivans mit zahlreichen Gottesdiensten und Gebeten, welche mit Eß- und Trinkgelagen sowie Folterungen „irgendeines Unglücklichen“ abwechseln. Zu den Folterungen kommentiert Karamzin:

[81] S. 204; vgl. N. Karamzin, Istorija gosudarstva Rossijskogo, Moskva 1988 (ND der Ausgabe von 1842-1844), III. Buch, Bd. IX, Kap. II, Sp. 51f.

„Offensichtlich erheiterte ihn jenes schreckliche Schauspiel: er pflegte mit einem Ausdruck innerer Befriedigung von ihnen zurückzukehren; er scherzte, und er sprach dann fröhlicher als gewöhnlich."[82]

Tolstoj beläßt dieses Zitat ohne Erzählerkommentar; sein Sinn innerhalb des Romanzusammenhangs muß sich daher aus dem Kontext erschließen. Was hier beschrieben wird, ist in Begriffen Bachtins die „Usurpation der Karnevalsrituale durch den Gewaltherrscher",[83] die sich in der Paraphrasierung R. Lachmanns so darstellt:

„Ivan der Schreckliche nahm die karnevaleske Umkehrung der Welt beim Wort, er pragmatisierte sie. Die karnevaleske Verhöhnung und Profanierung des Sakralen (des Patriarchen) war eine tatsächliche, ebenso wie die Krönung eines rangniedrigeren Vasallen zum Zaren und der Thronverzicht des Zaren es tatsächlich waren. Ivan der Schreckliche baute innerhalb seines eigenen Staates einen Gegenstaat auf, der die geltenden durch Gegengesetze aufhob.

Dies ist die Verkehrung der Usurpation: nicht der Narrenkönig usurpiert den tatsächlichen, sondern der tatsächliche usurpiert den Narrenkönig, usurpiert die in der Umstülpung freiwerdende Kraft. Der usurpierte Karneval richtet sich gegen das Volk, denn das Gegengesetz, das sich der Maskerade und des Mummenschanzes bedient, übt Gewaltherrschaft aus: Karneval als Theater der Grausamkeit."[84]

Ivan okkupiert durch die parodistische Profanierung des Religiös-Monastischen den Bereich des Lachens, in welchem sich das Volk von der eigenen Angst befreien könnte. Im Roman zeigt sich dies auch darin, daß Ivan den Bojaren Morozov zum Hofnarren erklärt (Kap. 34) oder beim Gastmahl einem unliebsamen Bojaren einen Giftbecher reichen läßt und über den Sterbenden höhnt: „Der Bojar ist betrunken. [...] Man trage ihn hinaus!"[85] Und doch bewahrt sich das Volk ein wenig davon, etwa in einem Wortspiel auf die Sloboda, die als „Gefangenschaft" (morphologisch aufgelöst: „Un-Freiheit", russisch „nevolja") bezeichnet wird. „Durch diesen Namen ersetzte das Volk scherzhaft das Wort „Sloboda", das in früherer Zeit Frei-

---

[82] Ebd.

[83] R. Lachmann, Vorwort, in: M. Bachtin, Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, Frankfurt a. M. 1987, S. 12.

[84] Lachmann, aaO., S. 12f.

[85] Kap. 8, S. 213.

heit bedeutete."[86] (Darüber hinaus deutet die Erwähnung dieser Wortbedeutung bereits an, daß vieles in der Sloboda Trug ist.)

Bezeichnend ist freilich, daß an anderer Stelle darauf hingewiesen wird, Ivan habe allzu dreiste Hofnarren töten lassen: der Herrscher macht das Lachen zu seiner eigenen Domäne. Die Aleksandrova Sloboda wird zu einem Ort der Pervertierung von moralisch-ethischen Werten, sie ist eine vom Zaren errichtete Parodie auf die wirklichen Klöster, die in den Kapiteln 22 und 39 als Zufluchtsorte, als Orte des Friedens vorgeführt werden. In diesem Kontext ist die nachfolgende Beschreibung zu sehen:

> „Als Serebrjanyj in die Sloboda ritt, sah er, daß der Palast – oder das Kloster – des Herrschers von den übrigen Gebäuden durch einen tiefen Graben und einen Wall getrennt wurde. Es ist schwer, die Pracht und Vielgestaltigkeit dieser Wohnstatt zu beschreiben. Nicht ein Fenster ähnelte einem anderen, nicht eine Säule kam einer anderen in Muster und Farbe gleich. Eine Vielzahl von Kuppeln krönten das Gebäude. [...] Gold, Silber und bunte Schnitzereien bedeckten den Palast wie ein glitzernder Schuppenpanzer von oben bis unten. Wenn die Sonne schien, war aus der Ferne nicht zu erkennen, ob das ein Palast war oder ein Busch von riesigen Blüten oder ob da etwa Feuervögel in einen dichten Schwarm zusammengeflogen waren und ihre Feuerfedern in der Sonne ausbreiteten. [...] In großem Reichtum erstrahlten die Kirchen der Sloboda. Die herrliche Kathedrale der Gottesmutter war von außen mit bunter Malerei bedeckt; auf jedem Ziegelstein glänzte ein Kreuz, und die Kirche erschien in ein goldenes Netz gehüllt zu sein."[87]

Die Trennung des Palastes von den übrigen Gebäuden kann als Ausdruck der Entfremdung des Zaren von seinem Volk, seinem Land interpretiert werden. Die mit großer Anschaulichkeit wiedergegebene Pracht des Palastes wird durch die nachfolgende Beschreibung von Galgen und Richtblöcken relativiert. Und der Hinweis, daß ein Betrachter aus der Ferne die Bauwerke für Blumen oder Feuervögel halten könnte, deutet darauf hin, daß auch die tatsächliche Schönheit nur trügerischer Schein ist. Denn das Gold, mit dem der Zar seinen Palast schmückt, hat in seinem metaphorischen Sinn nichts zu tun mit dem Goldenen Zeitalter, das sein Volk in einer früheren

[86] Kap. 7, S. 203. Auf diese Stelle weist auch Vasil'ev hin (vgl. aaO., S. 64).
[87] Kap. 7, S. 205.

Phase seiner Herrschaft anbrechen zu sehen glaubte,[88] auch nicht mit dem der Klosterkuppeln, die der Erzähler bei seiner Beschreibung Moskaus herausstellt,[89] vielmehr markiert es einen der dunkelsten Punkte nicht nur in der Regierungszeit Ivans IV., sondern der russischen Geschichte überhaupt. Vasil'ev spricht in diesem Zusammenhang von einer „Umakzentuierung des Goldes zu einem Attribut der Hölle".[90] Dieses Gold glänzt nur, wenn es von der Sonne beschienen wird – das eigentliche Wesen der Sloboda enthüllt sich in der Nacht.

> „Die Sloboda wurde von Dunkel bedeckt, der Mond ging hinter dem Wald auf. Schrecklich sah der düstere Palast aus mit seinen Kuppeln, Türmchen und Mauerkronen. Von weitem ähnelte er einem Ungeheuer, das sich zusammengeduckt hatte, zum Absprung bereit. Ein einziges unverschlossenes Fenster war erleuchtet, gleichsam das Auge des Ungeheuers."[91]

So erweist sich der zwei Kapitel zuvor getroffene Vergleich der Palastverzierungen mit einem Schuppenpanzer als gezielte Vorbereitung der hier vorliegenden Drachen-Analogie. Was hier bildhaft ist, wird in Tolstojs Spätwerk *Drakon* (*Der Drache*) zu einem so real wie nur irgend möglich gestalteten Fabelwesen verselbständigt. Dabei geschieht eine interessante Umkehrung von scheinhafter Wahrnehmung und fiktiver Wirklichkeit: den lebendigen Drachen halten die beiden mit ihm konfrontierten Figuren zunächst für ein Bauwerk oder eine Skulptur. In beiden Fällen jedoch ist der Drache Sinnbild des Unheils, einer historischen Katastrophe.

Auch in der Beschreibung der Kathedrale der Gottesmutter verbirgt sich eine bildliche Bedeutung. Wenn dort gesagt wird, das Gebäude scheine „in ein goldenes Netz gehüllt zu sein", so meint das auch die Unfreiheit der Kirche, welche sich der Herrscher untertan

---

[88] In Kap. 1 (S. 165) heißt es: „Es schien, als sei mit seiner gerechten Herrschaft ein neues Goldenes Zeitalter in Rußland angebrochen, und die Mönche, die aufs neue die Chroniken lasen, fanden darin keinen Herrscher, der Ioann gleichkam." Auf den Zusammenhang von Raumdarstellung und dem Motiv des Goldenen Zeitalters weist auch Vasil'ev hin (aaO., S. 61f).

[89] Vgl. Kap. 4, S. 180f.

[90] Vasil'ev, aaO., S. 63.

[91] Kap. 9, S. 227.

gemacht hat und welche er durch sein Pseudo-Klosterleben gleichsam aus ihren Funktionen verdrängt.

Am Ende des Romans wird die Zerstörung der Sloboda beschrieben, doch das, wofür sie steht, ist noch längst nicht ausgelöscht: der Erzähler sieht die Folgen dieser „schrecklichen Zeit" bis in die Gegenwart hineinragen wie „eine Erbkrankheit". Die Vernichtung des Symbols dieser Zeit ist freilich vollständig:

> „In der Folge zog gemäß der Überlieferung in einem strengen Winter im Monat Januar zum Entsetzen der Bewohner eine schwarze Wolke über der Aleksandrova Sloboda auf, sie senkte sich direkt auf den Palast hinab und entlud sich in einem Donnerschlag über ihm, wodurch die Paläste in Flammen aufgingen und die ganze Sloboda in Asche gelegt wurde. Von der Wohnstatt des Luxus, der Unzucht, der Morde und der frevlerischen Gottesdienste blieb nicht eine Spur übrig..."[92]

Die Bildkraft dieser Darstellung scheint an biblische Schilderungen angelehnt, was die Interpretation nahelegt, daß es nicht bloß ein Unwetter, sondern göttlicher Zorn ist, der sich über der Sloboda entlädt.

Semantisch lassen sich alle Merkmale des Raums Aleksandrova Sloboda auf eine Umstülpung von Begriffen und Werten (Freiheit, Ehre, Würde, Recht, Frömmigkeit, Schönheit etc.), eine Verkehrung ihres Sinns ins Gegenteil zurückführen. Daß einzelne semantische Komponenten sich über mehrere Ebenen erstrecken, läßt sich am Beispiel des Begriffs der Gefangenschaft zeigen. Der wahre Sinn des Namens Sloboda, der eigentlich ‚Freiheit' bedeutet, ist für das Volk – wie oben bereits angesprochen – ‚Gefangenschaft', und damit ist zugleich Ivans Unterdrückungssystem gemeint, das gleichsam ganz Rußland ins Gefängnis sperrt. Serebrjanyj, der an der betreffenden Stelle gefragt wird, warum er in die „Gefangenschaft", d. h. die Sloboda gehe, wird dort tatsächlich (wie viele andere auch, unter ihnen der Räuber Koršun) im Kerker gefangengesetzt. Für Maksim ist dieser Ort im übertragenen Sinne ein Gefängnis, das von Ehrlosigkeit und Unrecht gekennzeichnet ist, in dem edle Gesinnung nicht zur Entfaltung kommen kann, eine Fesselung auch durch Familienbande. So besteht Maksims einzige Chance, seine Würde

[92] Kap. 40, S. 446.

zu bewahren, im Ausbruch, in der Selbstbefreiung aus diesem Gefängnis.

Die Wassermühle im Wald dient in insgesamt fünf Kapiteln als Schauplatz des Geschehens (2, 3, 17, 18, 30). Es ist von allen Räumen des Romans (Ivans Kammer, in welcher er seine Visionen hat (Kap. 11), vielleicht ausgenommen) derjenige, welcher am stärksten die romantische Erzähltradition spüren läßt. So wie die Phantastik der Vampirgeschichten Tolstojs letztlich auf Volksaberglauben zurückgeht, ist die Mühle im Wald als Ort der Zauberei und der Verbindung zu übersinnlichen Mächten aus volkstümlichen Vorstellungen übernommen. Serebrjanyjs Reitknecht Micheič, der gesunden Menschenverstand mit dem Aberglauben des einfachen Volkes vereinigt, spricht von einer „Teufelsmühle" und weist seinen Herrn darauf hin, daß alle Müller mit dem Bösen im Bunde stünden.[93] Die kurze Beschreibung, mit der das 3. Kapitel, „Zauberei", eröffnet wird, ist eine typisch romantische Szenerie:

> „Der Mond war am Himmel aufgestiegen, die Sterne strahlten hell. Die halbverfallene Mühle und das rauschende Rad waren von silbernem Glanz erleuchtet."[94]

Noch ausgeprägter sind diese Elemente bei dem nächtlichen Waldritt Elenas auf dem Pferd ihres verwundeten Entführers Vjazemskij, das sie – für sie völlig unerwartet – ebenfalls zur Mühle bringt.

> „Während sie über die vom Mond beschienenen Felder dahinjagte, schien es ihr, als ob sich im weißen Nebel Nixen bewegten und sie zu sich winkten. Sie hörte ein fernes, gleichförmiges Rauschen, das vom Widerhall vervielfacht wurde. Ob da ein Waldgeist lachte oder was da sonst rauschte, jedenfalls wurde das Geräusch immer lauter, Elenas Herz stockte vor Entsetzen, und sie klammerte sich fester an die Mähne des Pferdes. Wie mit Absicht sprang das Pferd geradewegs auf das Rauschen zu. Da leuchtete ein Licht auf, da schien ein silbriges Gespenst mit seinen Flügeln zu winken... plötzlich blieb das Pferd stehen, und Elena verlor das Bewußtsein.
>
> Sie erwachte im weichen Gras. [...] Das Rauschen dauerte an, aber es war nichts Schreckliches mehr darin. [...] Ein großes Rad, das vom Wasser bewegt wurde, drehte sich vor ihr, und weit flogen die Spritzer

[93] Vgl. Kap. 2, S. 175.
[94] Kap. 3, S. 176.

ringsum. Wie sie den Mond spiegelten, erinnerten sie sie an die Diamanten, mit denen die Mädchen sie an jenem Tag geschmückt hatten, als Serebrjanyj kam."[95]

Nixen (‚rusalki') und Waldgeister (‚lešie') sind Gestalten des russischen Volksaberglaubens, die während und in der Folge der Romantik – u. a. durch Aufzeichnung der Volksmärchen – Eingang in die hohe Literatur gefunden haben. Wenn sie sich hier nachträglich als Sinnestäuschungen erweisen (während dadurch andererseits das Unheimliche der Mühle unterstrichen wird), so ist dies eine durchaus romantische Form des Umgangs mit dem Übernatürlichen. Auf die Märchentradition verweist auch die Verwendung der Dreizahl: drei zusammenhängende Textteile haben die Mühle als Ort des Geschehens, und dreimal kommt Vjazemskij zur Mühle. Ganz wie im Märchen sind auch des Müllers Anweisungen, wie Micheič die Räuber finden werde.[96]

Darüber hinaus ist die Mühle als ein Ort, den Figuren unterschiedlicher Gruppen innerhalb der Romankonstellation aus ebenso unterschiedlichen Motiven aufsuchen – Serebrjanyj, Micheič, Kol'co und seine Räuber, Vjazemskij, Basmanov, Opričniki –, von kompositioneller Bedeutung. Sie ist mehrmals Schauplatz schicksalhaft scheinender Beinahe-Zusammenkünfte. Während Serebrjanyj hier übernachtet, nimmt Vjazemskij die Dienste des Müllers in Anspruch. In einer Vision erblickt er Elena in der Umarmung mit einem anderen – wie der Leser vermuten kann: Serebrjanyj, welchen Vjazemskij freilich zu diesem Zeitpunkt noch nicht kennt. Elena gelangt in dem eben angesprochenen Kapitel ebenso unbeabsichtigt zur Mühle wie vor ihr Serebrjanyj; als wenig später Vjazemskij von seinen Opričniki gebracht wird, verschweigt der Müller, daß Elena auch hier ist. Im 30. Kapitel schließlich beobachtet Vjazemskij, indem er sich der Mühle nähert, den (zunächst nicht identifizierten)

[95] Kap. 17, S. 277.

[96] „Jetzt geh den Weg an jener Kiefer vorbei. Geh immer geradeaus; viele Abzweigungen werden sich dir auftun nach links und nach rechts, du aber geh immer geradeaus; wenn du ungefähr fünf Werst geritten bist, wird auf der Seite eine Hütte sein, in dieser Hütte ist keine lebendige Seele. Warte dort bis zur Nacht, dann werden gute Leute kommen, von denen wirst du mehr erfahren." (Kap. 18, S. 287).

Basmanov, der mit Hilfe des Müllers die Gunst des Zaren zurückgewinnen will.

Moskau erscheint als politisches Zentrum Rußlands lediglich im letzten Kapitel, d. h., nachdem das eigentliche Romangeschehen bereits abgeschlossen ist. Daneben ist es in drei weiteren zusammenhängenden Textabschnitten der Handlungsort (Kap. 4-5-6, 15-16 und 35), der erste umfaßt die Begegnung Serebrjanyjs mit Morozov und Elena, der zweite die Prüfung Elenas und den Überfall der Opričniki, der dritte die große Hinrichtungsszene.

Die Stadt wird mit einer ausführlichen Beschreibung ihres damaligen Erscheinungsbildes und seiner Unterschiede zur Gegenwart des Erzählers eingeführt.[97] Der Anblick der Klöster wird als besondere Freude bezeichnet, außerdem werden der Kreml und die zur Erinnerung an die Eroberung Kazan's errichtete Basiliuskathedrale hervorgehoben, die sich aus „diesem ganzen Gewirr von Kirchen, Häusern, Wäldchen und Klöstern"[98] herausheben, sozusagen als Krönung der Stadtarchitektur. Daß der Zar – wie sich später herausstellt – den Kreml verlassen hat, um außerhalb Moskaus zu wohnen, wird von seinen Untertanen als großes Unglück betrachtet: „Wir haben den Herrn erzürnt, unser Herrscher hat uns verlassen", kommentiert Morozov.[99] Die Tatsache, daß die Wohnhäuser einfach und schmucklos waren, während die Gotteshäuser mit großem Eifer und ohne Rücksicht auf Mühen und Kosten verziert wurden, nimmt der Erzähler als Zeichen der Frömmigkeit der Menschen, die in scharfem Gegensatz zur anmaßenden und gotteslästerlichen Frömmelei des Zaren steht.

Ein ganzer Abschnitt ist der Beschreibung von Morozovs Haus gewidmet, das als eines der schönsten und am reichsten verzierten in Moskau geschildert wird – dem Ruhm und Range seines Besitzers entsprechend, wie es heißt. Andererseits ist es für Morozov, der sich nach der Heirat mit Elena nicht mehr bei Hofe zeigen darf, gleichsam ein Gefängnis. Die Opričniki, die Serebrjanyj nach dem Weg dorthin fragt, nennen es gar das „Nest des alten Raben", und

[97] Vgl. Kap. 4, S. 180f.
[98] S. 181.
[99] Kap. 6, S. 199f.

der Jurodivyj weigert sich zu sagen, wo das Haus sich befindet, weil er den Fürsten nicht „in eine ungute Sache schicken" wolle.[100]

Der zum Haus gehörige Garten, Ort der Begegnung von Elena und Serebrjanyj, wird eingangs des 5. Kapitels in lyrisch-rhythmisierter Sprache als harmonische Idylle gezeigt. Nachdem jedoch der Konflikt zutage getreten ist, gerät diese Idylle ins Wanken:

> „Wolken verhüllten den Mond; der Wind ließ die Wipfel der Linden erbeben, und wie duftender Regen rieselten Blüten auf den Fürsten und Elena herab. Die alten Äste schwankten hin und her, als wollten sie sagen: für wen sollen wir blühen, für wen grünen! Umsonst wird der gute Jüngling zugrunde gehen, zugrunde gehen wird auch seine Geliebte!"[101]

Die endgültige Zerstörung dieser Idylle sowie des Hauses als Symbol des Bojarentums ist das Werk Vjazemskijs und seiner Opričniki, die mit Billigung des Zaren bzw. Maljutas handeln (Kap. 16). Symbolträchtig ist die Beschreibung des Brandes, welche das Kapitelende bildet:

> „Noch lange [...] war der Feuerschein über der Stelle zu sehen, wo noch vor kurzem das Haus Družina Andreevičs gestanden hatte; und die vorüberfließende Moskva schäumte bis zum Morgen in feurigen Strömen wie geschmolzenes Gold."[102]

Die Hinrichtung wird von Ivan Groznyj nach Moskau verlegt, d. h. „vor die Augen des ganzen Volkes", damit sie „eindrucksvoller" sei und „um Aufrührer abzuschrecken".[103] Die düstere Szenerie des Richtplatzes erinnert an die nächtliche Sloboda und den Vergleich mit einem Ungeheuer:

> „Als die Nacht hereinbrach, verstummten diese Geräusche, und der Mond, der hinter den gezackten Mauern Kitaj-Gorods aufstieg, beschien den menschenleeren Platz, auf dem Pfähle und Galgen aufragten. Nicht ein Licht schien in den Fenstern; alle Fensterläden waren geschlossen; nur hier und da war der matte Schein der Lampaden vor den Heiligenbildern an den Außenseiten der Kirchen zu sehen."[104]

---

[100] Kap. 4, S. 186.
[101] Ende Kap. 6, S. 202.
[102] S. 275.
[103] Kap. 34, S. 398.
[104] Kap. 35, S. 399.

Der Zar macht Moskau anstatt zum Herrschaftszentrum und Symbol der Größe Rußlands zur Richtstätte, zum Schauplatz eines Exzesses der Grausamkeit. Am Kapitelschluß, in dem der Erzähler einen historischen Blick über diesen Tag hinaus wirft, heißt es freilich, daß die Kirchen die Zeit überdauern werden, während die Erinnerung an das schreckliche Ereignis verblassen wird.[105]

Wenn das Schlußkapitel den Zaren nach Moskau zurückgekehrt und den Bericht über die militärischen Erfolge in Sibirien entgegennehmend zeigt, so liegt darin ein Verweis auf die Erwähnung der Basiliuskathedrale zu Beginn des Romans, denn in beiden Fällen verbindet sich Moskau mit den Errungenschaften der Regierungszeit Ivans IV., jenen Erfolgen also, die von der Geschichtsschreibung stets zugunsten des Tyrannen in die Waagschale geworfen worden sind. Aber das ist nicht das Moskau des von Tolstoj in den Mittelpunkt gestellten Zeitabschnitts, für dieses Moskau steht das brennende Bojarenhaus, stehen die Düsternis und das Grauen des Richtplatzes, vor dem das Moskauer Volk die Fensterläden verschließt.

Die Klöster haben neben ihrer vergleichsweise geringen Rolle als Schauplätze des Geschehens (Kapitel 22 und 39) wichtige Funktionen innerhalb des Bedeutungssystems der Räume, von denen die hauptsächliche die des Kontrastes ist. In ihrem allgemeinen Sinn sind sie vom weltlichen Leben abgeschlossene Bereiche, wie dies in der oben schon angesprochenen Beschreibung Moskaus zum Ausdruck kommt:

> „Eine besondere Freude war es, die Klöster anzuschauen, die mit ihren weißen Einfriedungen und den bunten Haufen farbiger und vergoldeter Kuppeln wie abgesonderte Städte erschienen."[106]

Sie repräsentieren positive religiöse und moralisch-ethische Werte, jene Werte also, die durch Ivans „Klosterregel" in ihr Gegenteil verkehrt werden.

Für Maksim wie für Elena werden Klöster zum Zufluchtsort, für Maksim vorübergehend, für Elena endgültig. Das Erscheinungsbild des Klosters, in dem Maksim Aufnahme findet, ist von Frieden und

---

[105] Vgl. S. 406.
[106] Kap. 4, S. 180f.

Stille gekennzeichnet, wenngleich es von berittenen Wachen geschützt wird.[107] Das Kloster ist jedoch nur eine Zwischenstation für den jungen Mann, der sich im weltlichen Leben auszeichnen will. Der einzige Ort aber, an dem Edelleute ohne Ehrverlust wirken können, ist unter den gegebenen Bedingungen das Schlachtfeld. (Das erkennt auch Serebrjanyj, der am Schluß die Nähe des Zaren flieht.) Daß Maksim im Kampf gegen die Tataren fällt, ist letztlich der einzige Ausweg aus dem Konflikt, in den er durch seine Herkunft geraten ist. Wie Morozov, dessen letzte Zuflucht, sein eigenes Haus, zerstört wird, stirbt er, weil es in dieser Welt keinen Platz mehr für ihn und Leute seiner Gesinnung gibt. (Hierin liegt der Vorteil der Räuber gegenüber den Bojaren: ihr Platz ist dort, wo sie ihr Lager aufschlagen, was letztlich ein räumlicher Ausdruck dafür ist, daß sie nicht durch Gesetze und die Treuepflicht gegenüber dem Zaren gebunden sind. Sie können ihren Platz frei wählen.)

Für Elena, die, nachdem sie gegen Morozov schuldig geworden ist, keine Ziele im weltlichen Leben mehr hat, ist der Rückzug ins Kloster die logische Konsequenz. Daß ihr weltliches Leben zu Ende ist, verdeutlicht Tolstoj, indem er den Klostergarten in melancholischer Herbststimmung bei untergehender Sonne zeigt.[108] Motivisch schließt sich hier der Kreis zur (innerhalb des Gegenwartsgeschehens) ersten Begegnung von Elena und Serebrjanyj in dem in der Frühlingsblüte stehenden Garten des Bojarenhauses, der zugleich auch schon Anzeichen eines unglücklichen Ausgangs erkennen ließ. Zwei Räume werden hier in bedeutungsvoller Weise miteinander verknüpft, wobei wiederum das Motiv des Goldes auftaucht, das bei allen wichtigen Handlungsräumen in den verschiedensten semantischen Differenzierungen begegnet.

Wenn von der Rezeptionsseite aus betrachtet Räume und Raumelemente sowie die bei ihrer Darstellung verwendeten Motive sich als ein Schlüssel zum Verständnis des Romans und seiner ge-

---

[107] „Selbst die Vögel in den Eichen zwitscherten gleichsam halblaut, kein Wind raschelte in den Blättern [...]. Es war schwer, sich vorzustellen, daß böse Menschen diese Ruhe stören könnten." (Kap. 22, S. 321).

[108] „Die schrägen Strahlen der untergehenden Sonne fielen durch dichte Ahornbäume auf sie herab und vergoldeten die welkenden Zweige über ihr." (Kap. 39, S. 429).

schichtlichen Aussage erweisen, so sind sie von der Produktionsseite her als Mittel zu werten, diese Aussage nicht begrifflich, sondern sinnlich-bildlich erlebbar zu machen. Zu den sekundären Handlungsräumen, auf die hier nicht näher eingegangen wurde, gehören z. B. das Dorf, wo Serebrjanyj erstmals mit den Opričniki zusammentrifft und das Moor, wo er den Mordanschlag auf den Carevič vereitelt. Sie sind – wie auch die nur indirekt thematisierten Räume (z. B. Sibirien) – nicht so stark in das Bedeutungssystem der übrigen Räume einbezogen.

3. Romankonzeption und Geschichtsbild

Die doppelte Fragestellung dieses Abschnitts läßt sich aus dem Gattungsbegriff ‚historischer Roman' herleiten, der, von der Produktionsseite betrachtet, an sich schon eine Doppelmotivation beinhaltet: einen künstlerischen Text zu erschaffen und sich mit Geschichte auseinanderzusetzen. Kritiker A. K. Tolstojs bzw. seines Romans haben häufig jeweils einen dieser Aspekte vernachlässigt. Jedoch enthüllt die Analyse der künstlerischen Struktur des Textes einschließlich seiner dialogischen Kontakte mit anderen Texten eine enge Verflechtung beider Motivationen. Das zutage tretende Bemühen um eine differenzierte Romankunst und das Bemühen um ein differenziertes Geschichtsbild bedingen einander wechselseitig. Insbesondere die Intertextualität des Romans, die sich in immanenter Gattungsreflexion, Zitat, Anspielung sowie stilistischen und kompositionellen Interferenzen manifestiert, ist in ihren Funktionen ohne Berücksichtigung der außerästhetischen Motivation nur unzureichend erklärbar.

Hinsichtlich der Einbettung von *Knjaz' Serebrjanyj* in den Gattungskontext bzw. der romanimmanenten Reflexion darüber ist ein Nebeneinander von Elementen der Konvention einerseits und der Innovation andererseits auszumachen. Tolstoj knüpft bewußt an die Traditionskette Scott – Zagoskin[109] an, zugleich werden aber zum

[109] Zagoskins bekanntester Roman *Jurij Miloslavskij* endet mit einer Jahresangabe in der byzantinischen Zeitrechnung. Wenn A. K. Tolstoj seinen Roman mit einer ebensolchen Jahresangabe beginnen läßt, so deutet dies ein Fortsetzen der Zagoskin-Tradition an. Von T. V. Ivanova ist unter

Schema erstarrte Strukturen dieser Tradition aufgebrochen oder durch Strukturen anderer Gattungen überlagert und dadurch abgewandelt. Als interferierende Literatur ist in erster Linie die mündliche Volksdichtung wirksam, Chroniken und historiographische Werke treten in geringerem Umfang und weniger deutlich in Erscheinung, ausgenommen nur das bereits erwähnte Karamzin-Zitat.

Über den Stellenwert der Volksdichtung in *Knjaz' Serebrjanyj* urteilt T. V. Ivanova folgendermaßen: „Bis zu den Romanen Mel'nikov-Pečerskijs hat es in der russischen Literatur wohl kein Werk gegeben, das so von Folklore erfüllt ist wie ‚Knjaz' Serebrjanyj'",[110] und sie nennt „historische Lieder, Legenden, lyrische Volkslieder, Märchen, Sprichwörter usw."[111] als Formen, die von Tolstoj in der einen oder anderen Weise verwendet werden.

Als unmittelbare Zitate sind neben kleineren Fragmenten die Lieder der Dienerinnen Elenas, Pašen'ka und Dunjaša, zu nennen („*Ach, kaby na cvety da ne morozy*" („*Ach, könnte gäbe es für die Blumen keine Fröste*") und „*Pantelej-gosudar' chodit po dvoru*" („*Der Herr Pantelej geht übern Hof*")),[112] ferner das historische Lied vom „Zorn Ivan Groznyjs auf den Sohn",[113] das Schlaflied der Bäuerin, der Maksim begegnet (vom „bösen Hund Maljuta"),[114] sowie die Märchen, die Kol'co dem Zaren erzählt.[115]

Ein Beispiel für eine Stoffentlehnung aus der Volksdichtung ist die Episode vom Falkner Triška, die auf der – laut Ivanova im 19. Jahrhundert sehr verbreiteten – Legende „von der Zarenjagd und der Gründung der Moskauer Kirche des heiligen Trifon" basiert.[116]

Auf stilistische Interferenzen ist in anderem Zusammenhang bereits hingewiesen worden, z. B. auf den bylinenhaft hyperbolischen

---

anderem auf die Figur des Müllers hingewiesen worden, der seinen Vorläufer im Zauberer aus *Jurij Miloslavskij* habe (Fol'klor v romane A. K. Tolstogo „Knjaz' Serebrjanyj", aaO., S. 104).

[110] Ebd., S. 98.

[111] Ebd., S. 99.

[112] Kap. 5, S. 188 und 189.

[113] Kap. 14, S. 254f und 260f.

[114] Kap. 23, S. 329.

[115] Kap. 21, S. 309-316.

[116] Vgl. Ivanova, Fol'klor v romane A. K. Tolstogo „Knjaz' Serebrjanyj", aaO., S. 102.

Stil der Ohrfeigenszene oder den Volkslied- oder Balladenstil am Ende des 5. Kapitels, als nach den Konsequenzen gefragt wird, die Elenas Verrat an ihrem Ehemann haben wird. Stilistische Einwirkungen der Heldenepen sieht Ivanova auch bei der Charakterisierung der positiven wie negativen Extremfiguren, insbesondere aber bei Maljuta, der nach dem Vorbild der Bylinenungeheuer (Zmej Tugarin oder Idolišče) gestaltet sei.[117]

Interferenzen reichen schließlich hinein bis in die Gesamtkomposition des Romans. Die Schlacht gegen die Tataren in der zweiten Hälfte des Romans (Kap. 26) etwa ist zwar ein notwendiges Handlungselement im Sinne einer Bewährungsprobe, die schließlich die Begnadigung Serebrjanyjs ermöglicht, sie ist aber auch ein typisches Element der Bylinen (wie es beispielsweise auch in Puškins *Ruslan i Ljudmila* (*Ruslan und Ljudmila*) – dort in parodistischer Absicht – vorkommt) und hat mit ihnen eine patriotische Tendenz gemeinsam, im vorliegenden Fall verbunden mit dem Anliegen, die patriotische Gesinnung der an der Schlacht Beteiligten (Serebrjanyj, Maksim, Räuber) zu illustrieren.

Das Lied vom „Zorn Ivan Groznyjs auf den Sohn" (*Gnev Groznogo na syna*) ist nicht nur das umfangreichste Zitat des gesamten Romans, sondern auch hinsichtlich des Geschichtsbildes von großer Bedeutung. Es soll daher einer ausführlicheren Betrachtung unterzogen werden.[118] Es ist unter den ‚istoričeskie pesni', die vom 16. Jahrhundert handeln, eines der bekanntesten und am vielfältigsten variierten. Jedoch kann es nicht unbedingt als repräsentativ für das Bild Ivans IV. in der mündlichen Volksdichtung angesehen werden. Dieses Bild ist vielmehr recht ambivalent, und lange Zeit ist sogar ein überwiegend positives Verhältnis des Volkes zu dem strengen Zaren aus den Texten abgeleitet worden.[119] Das galt vor allem für Historiker und Literaturwissenschaftler unter der Herrschaft Stalins, der ein Bewunderer (und in mancher Hinsicht Nacheiferer) Ivans IV., teilweise auch Maljuta Skuratovs war, aber auch für einige

[117] Vgl. ebd., S. 104.

[118] Vgl. Ivanova, Narodnaja istoričeskaja pesnja „Gnev Ivana Groznogo na syna" i roman A. K. Tolstogo „Knjaz' Serebrjanyj", aaO., S. 27-38.

[119] Vgl. M. Perrie, The Image of Ivan the Terrible in Russian Folklore, Cambridge 1987.

Interpreten des 19. Jahrhunderts, insbesondere slavophiler Ausrichtung, die Ivans Einigungsleistung hervorhoben. Seit dem Tauwetter wird das Bild in der Sowjetunion jedoch differenzierter gezeichnet:

> „Some scholars [...] have reinterpreted the folklore about Ivan, viewing it as essentially hostile to him, as befits the popular response to a cruel tyrant. This approach has found particular favour in the Soviet Union since 1956, when Ivan's historical role, like that of his admirer Stalin, has been subject to critical reevaluation."[120]

In der sowjetischen Sekundärliteratur zu *Knjaz' Serebrjanyj* sind jedoch auch nach 1956 Urteile zu finden, die offensichtlich noch auf dem in der Stalinzeit propagierten Bild Groznyjs beruhen. Für die jüngere Zeit gilt freilich M. Perries Feststellung:

> „The general consensus among recent Soviet scholars is that Ivan's image in folklore is not a universally positive one, and that a negative image predominates in regions such as Novgorod, where the effects of the *opričnina* terror were felt by thousands of innocent ordinary people, and not just by the feudal élite."[121]

Das Gesamtspektrum der Bilder des Zaren reicht – folgt man der Darstellung Perries – von „The good tsar" über „Over-hasty judgments" und „Hostile images" bis hin zu „The terrible tsar".[122] Für die negative Seite von Ivans Charakterbild führt Perrie unter anderem mehrfach das Lied *Gnev Groznogo na syna* an.

Dieses Lied handelt davon, wie Maljuta einen der Zarensöhne denunziert und Ivan die sofortige Tötung des vermeintlichen Verräters anordnet. Nikita Romanovič kann jedoch im letzten Moment den Mord verhindern, Ivan dankt es ihm und will ihn belohnen. Statt Macht und Reichtum erbittet Nikita Romanovič, Maljuta bestrafen zu dürfen. Von dieser Grundstruktur gibt es zahlreiche Varianten mit unterschiedlicher Konkretisierung und Ausschmückung.

Die von Tolstoj verwendete Version des Liedes läßt sich genau identifizieren. Sie erscheint bereits im 18. Jahrhundert in den Liedersammlungen M. D. Čulkovs (1770-1773) und N. I. Novikovs

---

[120] Ebd., S. 3.
[121] Ebd., S. 25f.
[122] So lauten die Kapitelüberschriften im Hauptteil der Arbeit Perries.

(1780/81), wobei besonders die Bände Čulkovs in gebildeten Kreisen weithin bekannt waren. Auch im 19. Jahrhundert wird die Variante in verschiedene Textsammlungen, darunter diejenige von I. P. Sacharov (1838 und 1841), aufgenommen.[123] Welche dieser Veröffentlichungen Tolstoj gekannt hat, läßt sich nicht rekonstruieren. Es ist jedoch zu vermuten, daß er auf mehrere Quellen zurückgreifen konnte. Die Unterschiede zwischen den verschiedenen Fassungen dieser Variante sind jedoch gering, bei Tolstoj handelt es sich insbesondere um unwesentliche Auslassungen oder Straffungen.[124]

Die historische Einordnung des dargestellten Ereignisses ist unklar. Lange wurde es mit der Ermordung des Thronfolgers Ivan durch die Hand des Vaters im Jahre 1581 in Verbindung gebracht – auch Tolstoj ist in diesem Zusammenhang der Vorwurf einer historischen Ungenauigkeit gemacht worden. Putilov stellt jedoch in seinem Kommentar diese Interpretation zu Recht in Frage, da in keiner der Varianten der Thronfolger wirklich getötet wird.[125] Vielmehr hält er den Stoff des Liedes für eine Erfindung, die aus verschiedenen Ereignissen und Entwicklungen unter Ivans IV. Herrschaft abgeleitet wurde.

Im Unterschied zur Mehrzahl der Varianten ist in der von Tolstoj verwendeten der Carevič nicht namentlich genannt (in den meisten Fällen erscheint er als Fedor Ivanovič, bisweilen aber auch als Ivan oder Dmitrij). Nikita Romanovič, der in anderen Varianten als der Fürst Zachar'in-Jur'ev, also als der Bruder von Ivans IV. erster Frau Anastasija Romanovna identifiziert ist, tritt hier nur mit Vor- und

---

[123] Vgl. Istoričeskie pesni XIII - XVI vekov, Hg. B. N. Putilov, B. M. Dobrovol'skij, Moskva/Leningrad 1960 (Pamjatniki russkogo fol'klora). *Gnev Groznogo na syna* ist hier in 61 Varianten erfaßt (Nr. 200-260). Die in *Knjaz' Serebrjanyj* zitierte Variante trägt die Nr. 221 (S. 358-360; Komm. S. 659f).

[124] Zur Quellenproblematik vgl. Ivanova, Narodnaja istoričeskaja pesnja „Gnev Groznogo na syna" i roman A. K. Tolstogo „Knjaz' Serebrjanyj", aaO., S. 30-32.

[125] Vgl. Istoričeskie pesni XIII-XVI vekov, aaO., S. 655. Dieselbe Meinung vertrat unabhängig von Putilov Vladimir Propp (ders., „Pesnja o gneve Groznogo na syna", in: Vestnik Leningradskogo universiteta, vyp. 3, Nr. 14. Serija istorii, jazyka i literatury, Leningrad 1958, S. 75-103; vgl. Ivanova, aaO., S. 38).

Vatersnamen auf. Nirgends jedoch wird er mit der historischen Person eines Serebrjanyj in Verbindung gebracht. Der Name Serebrjanyj taucht zwar in manchen Chroniken auf, Tolstoj hat jedoch offensichtlich nur den Familiennamen entlehnt, während er Vor- und Vatersnamen vom Schwager des Zaren übernahm.

Das einzige Element, das sich bei dieser Variante des Liedes nicht in die fiktive Handlung des Romans einfügen läßt, ist der Schluß, wo Maljuta dem Retter Nikita Romanovič zur Bestrafung überlassen wird. Der Erzähler stellt dies auch als Abweichung von der historischen Überlieferung heraus, das Problem der Datierung und Einordnung des eigentlichen Ereignisses sowie der Identität Nikita Romanovičs berührt er hingegen nicht. Ihm geht es darum, den fremden Text in das Romangeschehen zu integrieren, wobei er das Lied nicht als Quelle für bestimmte historische Tatsachen betrachtet, sondern als Zeugnis der allgemeinen Atmosphäre dieses Zeitabschnitts. Daß er damit – hundert Jahre vor der wissenschaftlichen Folkloristik – die Datierung auf das Jahr 1581 korrigiert, wertet Ivanova als Verdienst seines „künstlerischen Gespürs".[126] Im Kontext des Romans mißt sie dem Lied „für die Bildung der Charaktere und als Mittel der Wiedergabe des sittlichen und psychologischen Kolorits der Epoche" zentrale Bedeutung zu.[127] Sicherlich kommen hier noch manche weiteren Texte in Frage, auch solche, die nicht durch Anspielung oder Zitat erschlossen werden können, ohne Zweifel aber bezeugt die Verwendung des Liedes vom „Zorn Groznyjs auf den Sohn", worum es Tolstoj in seinem Roman in erster Linie geht: die Problematik der Gewaltherrschaft, die komplexe Psychologie des Despoten, die ethische Korrumpierung der Menschen und die Fähigkeit einzelner, ihre moralische Integrität zu wahren.

In dieser Hinsicht dürfte Karamzin, der ja auch ausführlich zitiert wird, eine ebenso wichtige Quelle sein, und nicht nur Quelle, sondern auch Kontext: für die Geschichtsschreibung über die Herrschaft Ivans IV., d. h. den realen Hintergrund des fiktiven Geschehens, wird die *Istorija gosudarstva Rossijskogo* gleichsam als verbindlich gesetzt, und darüber hinaus wird sie in der stilistischen

[126] Ivanova, aaO., S. 38.
[127] Ebd.

Durchformung der Erzählerrede wirksam. Bezeichnend ist dabei, daß Karamzin innerhalb der russischen Historiographie des 19. Jahrhunderts zu jenen Autoren gehört, die einen eher kritischen Standpunkt gegenüber Ivan Groznyj einnehmen.[128] Jedenfalls richtet er sein Augenmerk auch auf die dunklen Seiten seines Charakters und seiner Herrschaft, und zwar in einer Weise, die für literarische Bearbeitungen offenbar anregend gewirkt hat.

Bei der Darstellung Ivan Groznyjs in *Knjaz' Serebrjanyj* sind allerdings noch Texte eines ganz anderen Autors von Bedeutung, nämlich Ivan Groznyjs selbst. Bei Tolstoj ist die Sprache des Zaren eines der wesentlichen Charakterisierungsmittel. Sie ist offensichtlich an überlieferte Texte (Sendschreiben des Zaren) angelehnt und macht sich deren Aussagekraft für das Charakterbild des Verfassers zunutze. Die Umsetzung des schriftlichen Textes (bzw. seiner stilistischen Besonderheiten) in Romandialoge, also – schriftlich fixierte – mündliche Rede, erscheint nur zu berechtigt, denn die Sprache der Sendschreiben ist, wie D. S. Lichačev gezeigt hat, umgekehrt stark von Merkmalen der mündlichen Rede geprägt, was darauf zurückzuführen sein könnte, daß Ivan die Texte diktierte.[129]

Wenn Lichačev die Sprache der Sendschreiben Ivans IV. als „organischen Teil seines Verhaltens"[130] bezeichnet, so finden wir diese wissenschaftlich begründete Erkenntnis in der künstlerischen Praxis Tolstojs bereits vorweggenommen. Als sprachliche Besonderheiten stellt Lichačev einen (meist gespielten) „selbsterniedrigenden Ton", „volkssprachliche Ausdrücke in unmittelbarer Nachbarschaft mit prunkvollen und stolzen Formeln, Kirchenslavismen und gelehrten Zitaten aus den Kirchenvätern", „Schimpfwörter", „ironische Fragen" sowie „Ironie in den verschiedensten Formen" heraus.[131]

[128] Wie heterogen die Beurteilungen Ivans IV. durch die Wissenschaft auch schon im 19. Jahrhundert ausfallen, geht unter anderem aus einer Studie N. K. Michajlovskijs hervor (Ivan Groznyj v russkoj literature [gemeint ist die russische Historiographie, allerdings werden vereinzelt auch literarische Werke angeführt; die Arbeit entstand 1891], in: ders. Sočinenija, Bd. 6, S.-Peterburg 1897, Sp. 127-220).

[129] Vgl. D. S. Lichačev, A. M. Pančenko, N. V. Ponyrko, Smech v drevnej Rusi, Leningrad 1984. Zur Sprache der Sendschreiben: S. 25-35.

[130] Ebd., S. 34.

[131] Ebd., S. 28ff.

Zum Zusammenhang von Sprache und Verhalten führt Lichačev aus:

> „Also begegnen wir in den Sendschreiben Groznyjs einer bemerkenswerten künstlerischen Wandlungsfähigkeit, einer Fähigkeit, den Darlegungsstil zu verändern und sich ganz auf die dadurch gewählte Position (des unterwürfigen Bittstellers, des demütigen Mönchs, des beleidigten Zaren) einzustellen, die Gestalt eines erfundenen Autors [...] anzunehmen oder sich seinen Gegner lebendig vorzustellen, im Namen der Bojaren zu schreiben. Beeindruckend ist auch seine Fähigkeit zum verdeckten Dialog, bei dem die vermuteten Einwände des Gegners als an sich selbst gerichtete Fragen [...] maskiert werden."[132]

Im Roman – der die von Lichačev herausgearbeiteten Stilmerkmale auf die eine oder andere Weise in die Figurenrede Ivans integriert – wird die Polyfunktionalität der Sprache Ivans unmittelbar evident. Sie ist Mittel der Figurencharakterisierung, sie definiert das Verhältnis zu anderen Figuren, und sie hat häufig Handlungscharakter. Sie kann in Sicherheit wiegen oder verunsichern, kann auszeichnen oder erniedrigen, kann Handlungen suggerieren, ohne sie auszusprechen etc. Die Verwendung kirchenslavischer (biblischer) Sprache etwa ist zugleich Berufung auf eine höhere Instanz (insbesondere bei Bestrafungen) und Heuchelei.

Auf diese Weise wird – so zeigt Tolstoj – die Beherrschung der sprachlichen Register zum Machtinstrument, was vor dem Hintergrund noch an Bedeutung gewinnt, daß die bewußten Stilisierungen Ivan Groznyjs in der altrussischen Literatur eine absolute Ausnahmeerscheinung darstellen.[133] (So ist es bezeichnend, daß die einzige Romanfigur, die sich gegen den Zaren behaupten kann, Kol'co ist, d. h. jemand, der in der Lage ist, diesen Rollenspielen – auch sprachlich – Paroli zu bieten.) So wie Ivan durch die „Klosterordnung" seiner Sloboda die Domäne der Geistlichkeit okkupiert, tut er es auch durch die Aneignung ihrer Sprache.

Die Stilisierung der Figurenrede Ivans ist nicht allein um einer getreuen Wiedergabe willen an die Texte des Zaren angelehnt. Es ist dies vielmehr ein Mittel der künstlerischen Umsetzung der Grundproblematik des Despotismus, so daß die immer noch umstrittene

---

[132] Ebd., S. 34.
[133] Vgl. ebd.

Frage nach der Echtheit des Briefwechsels zwischen Ivan Groznyj und dem Fürsten Kurbskij im Zusammenhang des Romans an Bedeutung verliert.

Neben den dialogischen Beziehungen des Romantextes mit anderen Texten sind natürlich auch die übrigen Aspekte der Romanstruktur – wenngleich in unterschiedlichem Maße – mit dem historischen Anliegen verflochten. Dies wurde in den betreffenden Analysen deutlich, deren Ergebnisse im Hinblick auf die hier vorliegende Fragestellung folgendermaßen zusammengefaßt werden können.

Die zeitliche Konzentration der dargestellten Ereignisse bei gleichzeitiger Komplizierung der Geschehenssequenzen und ihrer Verflechtung hat die Funktion, die historische Epoche – auch über den Zeitausschnitt des Romangeschehens hinaus – in ihrer krisenhaften Zuspitzung zu erfassen. Die Krise ist das hinsichtlich der historischen Bedeutung der Epoche dominant Gesetzte.

In der Erzählstruktur waltet ein allwissender Erzähler, der durch Perspektivwechsel und Stilisierungen ein ganzes Spektrum von Standpunkten und Sichtweisen in sich vereinigt. Es geht nicht um die subjektive Sicht eines einzelnen auf die Ereignisse (oder etwa das Problem des Individuums im Strudel der Geschichte), sondern um das Herrschaftssystem insgesamt, wobei die einzelnen Positionen der Kräftekonstellation in ihren Motivierungen offengelegt werden.

Die Wahl der Aleksandrova Sloboda als räumliches Geschehenszentrum des Romans ist an sich schon eine historische Aussage. Sie steht sinnbildhaft für die Pervertierung von Werten durch Ivan Groznyj, zugleich aber auch für Prunk und Größe, Bedeutungen, die sich auch in den Mikrostrukturen des Romans wiederholen und fortsetzen.

Was auf verschiedenen Ebenen der Romanstruktur dem Leser sinnfällig vor Augen geführt wird, versucht der Erzähler am Schluß des Romans noch einmal begrifflich zu resümieren, indem er von einer Zeit spricht, „da alle Begriffe in ihr Gegenteil verkehrt werden, da Niedertracht sich Tugend nennt, da Verrat zum Gesetz wird und Ehre und Menschenwürde als verbrecherische Pflichtverletzung

angesehen werden".[134] Damit ist nicht nur und nicht einmal in erster Linie die Epoche Ivans IV. gemeint, sondern eine vielleicht kommende Epoche, die es – nicht zuletzt durch die Erinnerung an die lichten Gestalten jener Zeit – zu verhüten gelte.

Tolstoj hat die von ihm dargestellte Krise als überaus folgenschwer betrachtet und, wie der Romanschluß zeigt, weit über die dargestellte Zeit (letztlich auch über seine Zeit, bedenkt man die Entwicklungen unseres Jahrhunderts) hinausgeschaut. Ihre unmittelbaren Auswirkungen nach Ivans Tod, die Entwicklung bis in die Zeit der Wirren hat er in der Dramentrilogie weiterverfolgt. Ein für die historische Thematik zentraler Aspekt der Trilogie wird schon im Roman angedeutet, wo die Figur des Boris Godunov noch stärker im Hintergrund steht. Er steckt in dem Motiv des geraden und des ungeraden Weges (‚okol'nyj put'). Nicht Godunov, der große Umwege geht, um seine patriotischen und persönlichen Ziele zu verfolgen, ist das leuchtende Beispiel, wie man unter der Schreckensherrschaft bestehen kann. Denn die Umwege führen weg von Wahrheit, Ehre und Recht. Dem hält der Erzähler jene entgegen, die „den geraden Weg gegangen" seien, „ohne Bann und Tod zu fürchten",[135] Männer wie den Gottesnarr Vasilij, wie Maksim Skuratov oder die Fürsten Morozov und Serebrjanyj.

[134] Kap. 40, S. 446.
[135] Ebd.

IV. LYRIK UND VERSEPIK

1. A. K. TOLSTOJ UND DIE RUSSISCHE VERSDICHTUNG IN DER ZEIT DES REALISMUS

Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre, d. h. während der Zeit, in der A. K. Tolstoj als Lyriker in Erscheinung trat, wurde die Lyrik in ihrer Bedeutung durch die Prosa mehr und mehr verdrängt. Die literarischen Zeitschriften veröffentlichten Gedichte nur in vergleichsweise geringer Zahl, und Lyriker wurden weit weniger beachtet als etwa zur Zeit Puškins (oder gingen zur Prosa über, wie das Beispiel Turgenev zeigt). Die allgemeine Lage unter den letzten Regierungsjahren Nikolajs I. führte zu einer Politisierung und Radikalisierung eines großen Teils der jungen Intelligenz. Seit Mitte der vierziger Jahre war die „natürliche Schule", die in Anlehnung an die zeitgenössische französische Literatur, vor allem aber mit Berufung auf Gogol' sich den Schattenseiten des russischen Lebens und den niederen Bevölkerungsschichten zuwandte, durch Belinskij (der den eigentlich verächtlich gemeinten Begriff Bulgarins (1846) aufgegriffen und ins Positive umgemünzt hatte) intensiv propagiert worden. Ihm folgten junge Autoren wie Gercen, Gončarov, Dostoevskij, Nekrasov, Dal', Saltykov-Ščedrin, Turgenev u. a. In der Folgezeit wollten entsprechend gesinnte Kritiker die „natürliche Schule" zur Norm erheben; aus ihrer Sicht haftete der Versdichtung an sich schon der Ruch der Beschönigung, des Eskapismus an; private Liebeslyrik etwa galt als unnütze Poesie in Anbetracht der Prosa der gesellschaftlichen Realität. Zumindest aber wurde gefordert, daß der als Kritik der bestehenden Gesellschaft gemeinte Naturalismus auch in der Lyrik Einzug halten solle. Diese normative Haltung wurde zwar nicht von allen Schriftstellern, die zu dieser Bewegung gerechnet wurden, geteilt, jedoch muß die „natürliche Schule" als ein bedeutsamer Faktor für die weitere Entwicklung betrachtet werden, die von der großen Form des realistischen Romans beherrscht wurde. Immerhin konnte die Prosa in dieser Zeit ihrer Vorherrschaft

– die im Grunde bis zum Symbolismus andauerte – die Lyrik nicht völlig verdrängen. Es traten einige bedeutende Lyriker in Erscheinung, deren Werk und Wirkung freilich unter dem Eindruck der umrissenen Situation stehen.

In Literaturgeschichten werden meist zwei Hauptströmungen der russischen Lyrik der fünfziger und sechziger Jahre unterschieden. Dies geschieht in Fortsetzung der schon von der zeitgenössischen Literaturkritik getroffenen Trennung in „gesellschaftlich engagierte Poesie" (graždanskaja poėzija) und „reine Poesie" (čistaja poėzija) oder Dichtung des „l'art pour l'art". Letztere Bezeichnung wurde von der radikalen Kritik im durchaus verächtlichen Sinne gebraucht, während ihr die engagierte Dichtung als die einzig akzeptable Form des Dichtens überhaupt galt und im krassen Gegensatz zur „reinen Poesie" gesehen wurde. In älteren sowjetischen Darstellungen, für die das gesellschaftliche Engagement ein wichtiges Differenzierungs- und Wertungskriterium darstellt, ist die Unterscheidung im Sinne dieser Kritiker aufgegriffen worden. Sie findet sich bisweilen aber auch dort, wo die Wertung – sofern sie nicht völlig in den Hintergrund tritt – nach literaturimmanenten Kriterien erfolgt.

In Wirklichkeit war die Trennungslinie zwischen diesen Strömungen jedoch keineswegs so scharf wie die – als literarhistorisches Faktum zweifellos beachtenswerte – Diskussion glauben machen könnte. Bisweilen fanden sich sogar im Werk einzelner Dichter Elemente beider Richtungen, und nicht selten zollten sich Autoren beider Seiten gegenseitig Anerkennung. N. Nekrasov etwa, der herausragende Vertreter und Verfechter der engagierten Dichtung, fand auch bei Autoren mit entgegengesetzter ästhetischer oder politischer Gesinnung wie A. Majkov oder F. Dostoevskij positive Beachtung,[1] und A. V. Družinin, der in den vierziger Jahren mit Prosaarbeiten im Geist der „natürlichen Schule" hervorgetreten war, als Kritiker in den fünfziger Jahren aber das Programm Belinskijs ablehnte und für die „reine Kunst" eintrat, strich – trotz seines eher kritischen Verhältnisses zu Nekrasov – die ästhetischen Quali-

[1] Vgl. D. Tschižewskij, Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. II. Der Realismus, München 1967 (Forum Slavicum, Bd. 1**), S. 108.

täten mancher seiner Werke heraus, die nach seiner Beobachtung gerade von den Bewunderern und Gesinnungsgenossen des Dichters völlig übersehen wurden.[2]

Von den anderen Autoren, die ideologisch ähnlich ausgerichtet waren wie Nekrasov, teils jedoch stärkere satirische und parodistische Neigungen hatten, z. B. N. A. Dobroljubov, V. S. Kuročkin, M. L. Michajlov, N. P. Ogarev oder A. N. Pleščeev, erlangte keiner als Dichter die Wirkung Nekrasovs.

Von den Vertretern der entgegengesetzten Richtung wären Jakov Polonskij, Lev Mej, Apollon Majkov, Apollon Grigor'ev und andere zu nennen. Der herausragende unter diesen Dichtern – läßt man Tjutčev außer acht, der noch zur Puškinschen Generation gerechnet werden kann – ist aber wohl Afanasij Fet-Šenšin. Freilich ist die Etikettierung mit dem Begriff der „reinen Kunst" für die Eigenart der Werke dieser Autoren wenig aussagekräftig: „Die Bezeichnung ‚reine Kunst' bedeutete lediglich, daß diese Dichter die Ansichten des sozial-politischen Radikalismus jener Zeit nicht teilten oder daß sie weltanschaulich ‚Idealisten' bzw. religiöse Menschen geblieben waren."[3] Ein reiner Ästhetizismus, wie man ihn etwa im zwanzigsten Jahrhundert bei V. Brjusov finden kann, ist diesen Autoren fremd, auch wenn sie sich gelegentlich zum „l'art pour l'art" als Programm bekannt haben.

Die Sonderstellung A. K. Tolstojs veranschaulicht am deutlichsten die Tatsache, daß er in manchen Darstellungen unter beiden Gruppen angeführt wird, als engagierter Dichter mit seinen Satiren und Parodien sowie seiner Mitwirkung bei Koz'ma Prutkov und als Dichter der „reinen Kunst" mit seinen im engeren Sinne lyrischen Arbeiten. Von den Radikalen trennten ihn, den Jugendfreund Alexanders II., der mit sozialistischen Ideen nichts im Sinn hatte, natür-

[2] Družinin formulierte sein Urteil über Nekrasov 1856 in einer Rezension des im selben Jahr erschienenen Gedichtbandes von Nekrasov, der dessen berühmte Puškin-Replik *Poėt i Graždanin* (*Der Dichter und der Bürger*) enthält, in der die staatsbürgerlich-gesellschaftliche Verantwortung des Dichters als obligatorisch erklärt wird. Die Rezension wurde allerdings nicht gedruckt und erschien erstmals 1967 (Vgl. A. V. Družinin, Stichotvorenija N. Nekrasova, in: ders., Prekrasnoe i večnoe, Moskva 1988, S. 270-280).

[3] Tschiževskij, aaO., S. 123.

lich Welten, was schließlich auch darin zum Ausdruck kam, daß Tolstoj seine Mitarbeit bei Nekrasovs »Sovremennik« aufkündigte, bei dem er einige Jahre publiziert hatte. Mit seiner Kunstauffassung war das Postulat einer Literatur, die sich gesellschaftlichen Zwecken unterordnen sollte oder deren Wert gar nach dem Grad ihrer praktischen Nützlichkeit beurteilt wurde, nicht zu vereinbaren. Sein Bedürfnis, sich gegen derartige Lehren abzugrenzen, führte dazu, daß er sich in Gedichten und Briefen ausdrücklich zur „reinen Kunst" bekannte und von der Kritik auch entsprechend behandelt wurde. Andererseits ist nicht zu verkennen, daß seine Satiren bisweilen einen durchaus gesellschaftskritischen Unterton haben und daß er in seinen historischen Balladen seine Meinung über die politischen Verhältnisse im Rußland der Vergangenheit und Gegenwart keineswegs verhehlt. Selbst indem er in Gedichten eine Polemik gegen die Tendenzliteratur und ihre Repräsentanten aufnimmt, überschreitet er ja schon die Grenzen der „reinen Dichtung". Wenn Tschižewskij also feststellt: „Vollkommen zu Unrecht rechnete man den Grafen *Aleksej Konstantinovič Tolstoj* [...] zu den Vertretern der ‚reinen Kunst'",[4] so korrigiert er damit nicht nur das Urteil des gegnerischen Lagers bzw. eines großen Teils der sowjetischen Sekundärliteratur, sondern auch Tolstojs Selbstaussagen.

Zu einer Eigenkorrektur sah sich die sowjetische Forschung offensichtlich in der 1969 erschienenen Darstellung der Geschichte der russischen Lyrik veranlaßt, die die große Bedeutung der Dichter der „reinen Kunst" nicht mehr übergehen will:

> „Die Notwendigkeit ist gereift, gewohnte Klischees in der Charakteristik einzelner, bisweilen bedeutender Dichter jener komplexen Zeit neu zu betrachten. Auch wenn man insgesamt bedenkt, daß der Mehrzahl der Dichter der betreffenden Gruppe eine Enge der Weltanschauung eigen ist, welche eine Begrenztheit der künstlerischen Bandbreite, einen Rückzug von den großen Aufgaben und Problemen der Zeit in die enge Sphäre zutiefst persönlicher Erlebnisse bedingt, so ist es doch kaum angebracht, die Bedeutung des Beitrags geringzuschätzen, den Fet zum allgemeinen Schatz der Dichtung geleistet hat, oder die komplexen und widersprüchlichen ästhetischen Positionen A. K. Tolstojs vereinfachend zu behandeln."[5]

[4] Ebd., S. 132.
[5] Istorija russkoj poėzii, Hg. B. Gorodeckij, Bd. 2, Leningrad 1969, S. 5.

Die Begriffe der Komplexität und Widersprüchlichkeit gehören zu den Standardformeln, die zu jener Zeit für praktisch alle Autoren angewendet wurden, die nicht auf dem Boden der offiziellen Ideologie standen, aber dennoch irgendwie positiv gewürdigt werden sollten (z. B. auch sämtliche zeitgenössischen nichtkommunistischen Autoren des westlichen Auslands). Im Falle A. K. Tolstojs könnte man nun in der Tat zwischen satirischer Intention und dem Postulat der „reinen Kunst" einen Widerspruch sehen. Die beiden Aspekte seines Schaffens haben jedoch ihre gemeinsame Grundlage in der antiautoritären Haltung Tolstojs, seiner Ablehnung alles Normativen, sei es der zaristische Despotismus oder der polemische Dogmatismus der Radikalen. Insofern geht es Tolstoj weniger um Kunst als Selbstzweck als um die Freiheit der Kunst von einer oktroyierten Zweckbestimmung. Daß sie Sinn und Wirkung haben kann, die auch andere Bereiche – den religiös-ethischen etwa oder den historisch-politischen – berühren, hat Tolstoj eingeräumt und als eine der Kunst immanente Eigenart angesehen.

Was die Resonanz beim Leser betrifft, so gehört Tolstoj zu den wenigen, die – trotz der Dominanz der Prosa in dieser Zeit sowie der überwiegend negativen Presse zu seinen Veröffentlichungen – auch mit Lyrik relativ große Popularität erlangten. Die Tatsache, daß seine Versdichtungen so viele unterschiedliche Seiten aufzuweisen haben (das Lyrische, das Satirische, den Humor, das Volkstümliche etc.), ist hierfür entscheidend gewesen. Viele seiner Gedichte (nicht zuletzt durch die zahlreichen Vertonungen), aber auch manche der Pseudoweisheiten und Absurditäten des Koz'ma Prutkov sind in Rußland Gemeingut geworden.

Das Parodistische, das naturgemäß kontextgebundener ist, hat mit dem Verblassen der Kenntnis von den parodierten Originalen mitunter einen neuen Sinn bekommen: es wandelte sich von der Parodie eines einzelnen Textes zur Parodie auf bestimmte literarische Klischees, die auch heute noch nachvollziehbar sind. Gegenstand der (scheinbar unfreiwilligen) Parodien Koz'ma Prutkovs waren übrigens auch solche lyrisch-privaten Werke, wie sie als repräsentativ für die Richtung des „l'art pour l'art" angesehen wurden und durchaus auch unter den Gedichten Tolstojs zu finden waren. Nicht gegen die Thematik oder die Konzeption dieser Dichtung wendeten sich die

respektlosen Vettern, sondern gegen ihre mißlungenen Umsetzungen, das Abgleiten in Kitsch.

Im Bereich der Balladendichtung, die in Rußland durch Žukovskijs herausragende Mittlertätigkeit Fuß gefaßt hatte, nimmt A. K. Tolstoj zu seiner Zeit den ersten Platz ein. Nach Žukovskij, Puškin und Lermontov hat im Rußland des 19. Jahrhunderts wohl kein Dichter mit seinen Balladen einen solchen Eindruck hinterlassen wie A. K. Tolstoj. Obgleich den rationalistischen Dichtern zumindest die Ballade der romantischen Form suspekt sein mußte, während für rein lyrisch gestimmte Dichter das Auseinandertreten von Sprecher und Gegenstand durch die vermittelnde Erzählfunktion ein Ausdruckshindernis darstellte, erlebte die Ballade in den sechziger und siebziger Jahren eine Blütezeit, die allerdings mit der der dreißiger Jahre nicht zu vergleichen war. Autoren so unterschiedlicher Ausrichtung wie Polonskij und Nekrasov haben Bedeutsames zur Balladendichtung beigetragen. Tolstoj jedoch wird mit Recht der Begründer der „nationalgeschichtlichen Ballade in ihrer reinen Form" und „die zweite und letzte ausgesprochen balladische Begabung in Rußland" genannt.[6] Daß seine Tradition nicht weitergeführt wurde, hängt damit zusammen, daß die Ballade nicht mehr, wie zur Zeit Žukovskijs, dem „Mittelpunkt der gesamtliterarischen Entwicklung" angehörte, sondern „gänzlich in die literarischen Außenbezirke verwiesen" war.[7]

Auch in der Balladengattung spielt bei Tolstoj die immanente Auseinandersetzung mit literarischen Vorbildern eine Rolle. Darstellungsweisen der mündlichen Volksdichtung werden nachgeahmt, anverwandelt oder ironisch reflektiert, russische und deutsche Vorläufer lassen ihre Nachwirkung erkennen. Die thematische Bandbreite reicht vom Romantisch-Unheimlichen bis hin zur aktuellen Tagespolitik.

Die flexible Gattung der Verserzählung (poėma), im Klassizismus aus den westeuropäischen Literaturen nach Rußland importiert, hat sich – ungeachtet mancher Krisen – bis in die Gegenwart halten können, da sie sich immer wieder den verschiedenen Epochen und

[6] F. W. Neumann, Geschichte der russischen Ballade, Königsberg und Berlin 1937 (Schriften der Albertus-Universität, Geisteswissenschaftliche Reihe, Band 5), S. 225.

[7] Ebd., S. 284

Stilen anzupassen vermochte. Zur Zeit A. K. Tolstojs wird die Verserzählung durch Nekrasovs Gegenwartswerke wie *Korobejniki* (*Die Hausierer*, 1861) oder *Saša* (*Saša*, 1855) beherrscht, während Tolstoj selbst die Gegenwartsthematik meidet und sich neutestamentlichen oder mittelalterlichen Stoffen bzw. (in *Portret*, *Das Porträt*) persönlichen Kindheitserlebnissen zuwendet.[8]

Mit seinen Verserzählungen befindet sich Tolstoj – ähnlich wie mit seiner Kurzlyrik – weit ab vom Hauptstrom der russischen Literatur seiner Zeit, und so erstaunt es nicht, daß dies der Teil seines Schaffens ist, mit dem er zu Lebzeiten außerhalb des Kreises ihm nahestehender Personen nur geringen Widerhall gefunden hat. Nichtsdestoweniger sind *Ioann Damaskin* (*Johannes Damascenus*), insbesondere aber *Portret* und *Drakon* (*Der Drache*) Werke von ausgeprägter Eigenart und großer künstlerischer Geschlossenheit, die der romantischen (lyrisch-epischen) Tradition der Gattung verpflichtet sind, wie sie Belinskij definiert hat,[9] und doch auch über sie hinausgehen. Innerhalb der Versdichtungen Tolstojs gehören die ‚poėmy' in jenen Bereich des Zeitenthobenen oder Privaten (so oder so dem aktuellen gesellschaftlichen Geschehen Entrückten), den man mit dem Begriff der „reinen Kunst" verband.

Trotz seines Bekenntnisses zur Autonomie, ja zum Primat der Kunst, wollte Tolstoj sich nicht eigentlich einem bestimmten Lager oder einer bestimmten Strömung zurechnen lassen. Diese Weigerung hat ihm die Bewegungsfreiheit gestattet, eine solche Vielfalt

[8] Der Form nach ist zwar auch die – trotz Publikationsverbots – sehr viel populärere Beamtensatire *Son Popova* (*Der Traum Popovs*) eine Erzählung in Versen, jedoch wird sie aufgrund von Stil und Thematik meist nicht zu den ‚poėmy' gerechnet. Umgekehrt bezeichnet Tolstoj seinen *Don Žuan* (*Don Juan*) als „dramatičeskaja poėma", was zunächst nur besagen soll, daß das Drama nicht für die Bühne bestimmt ist. Darüber hinaus ist es eine Übersetzung des deutschen Ausdrucks ‚dramatisches Gedicht', den Tolstoj auch in deutsch geschriebenen Briefen mit Bezug auf *Don Žuan* verwendet.

[9] Mit dem Begriff ‚poėma' bezeichnet Belinskij „eine besondere Art des Epos, in der die Prosa des Lebens nicht zugelassen ist, welche nur ideale, poetische Momente des Lebens erfaßt und deren Inhalt die tiefsten Weltanschauungen und sittlichen Fragen der gegenwärtigen Menschheit bilden" (V. G. Belinskij, Polnoe sobranie sočinenij, Bd. 6, Moskva 1955, S. 415).

von Themen und Formen in seiner Dichtung zu entwickeln, wie sie nur bei wenigen Dichtern seiner Zeit zu finden ist.

2. Themen der Kurzlyrik

Die in der Mehrzahl der Ausgaben und Darstellungen getroffene Untergliederung der Versdichtungen Tolstojs nach Gattungen kann für die nachfolgenden stofflich-thematischen Analysen helfend herangezogen werden. Die vier Hauptgruppen, lyrische Gedichte, Balladen, Satiren/Parodien und Verserzählungen,[10] überlappen sich zwar jeweils mit anderen – es gibt satirische Balladen, Satire als Erzählung in Versen, lyrische Gedichte mit narrativen oder volksliedhaften, vereinzelt auch mit satirischen Elementen sowie lyrische Elemente in allen diesen Gruppen. Auch gibt es Überschneidungen in der Thematik. Jedoch sind einzelne Themen für bestimmte Gattungen charakteristisch, etwa die Natur für die Lyrik, die russische Geschichte für die Balladen oder zeitgeschichtliche Ereignisse und Tendenzen für die Satiren. Darüber hinaus ist davon auszugehen, daß die einzelnen Texte im Bewußtsein eines Gattungskontexts mit bestimmten thematischen Vorgaben geschrieben sind. Die Gliederung der nachfolgenden Analysen orientiert sich daher sowohl an thematischen als auch an gattungsmäßigen Kriterien. Die Themen der Kurzlyrik sind mit den vier folgenden Abschnitten nicht erschöpft, vielmehr repräsentieren sie nur das, was von dem als originär lyrisch Anzusehenden am wichtigsten innerhalb dieser Textgruppe ist. So wird etwa der Themenkomplex der russischen Ge-

[10] Es ist dies die Einteilung, die Jampol'skij für seine verschiedenen Ausgaben gewählt hat, sie findet sich ebenfalls in der von E. I. Prochorov besorgten Ausgabe in der »Biblioteka poėta« (Leningrad 1984) oder z. B. auch in der Monographie von M. Dalton (1972). Die Gedichte in französischer und deutscher Sprache sind – obgleich sie sich den anderen Gruppen durchaus unterordnen lassen (die Mehrzahl sind humoristischer Art) – meist gesondert aufgeführt; ebenso die Arbeiten, die unter dem Namen Koz'ma Prutkovs veröffentlicht wurden.

Jampol'skijs Werkausgabe von 1963/64 umfaßt gut 130 lyrische Gedichte, 34 Balladen, Bylinen und Gleichnisgedichte, 23 satirische und humoristische Gedichte (wobei die Koz'ma-Prutkov-Gedichte nicht berücksichtigt sind) sowie die fünf ‚poėmy'.

schichte und Vorgeschichte in Zusammenschau mit den Balladen betrachtet, für die er von dominanter Bedeutung ist.

Betrachtet man also zunächst diejenige Textgruppe, in welcher Empfindungen, Erlebnisse, Erinnerungen und Reflexionen eines lyrischen Subjekts zum Ausdruck gebracht werden, also lyrische Kurzformen und volksliedhafte Gedichte, so erweist sich die Menge der darin behandelten Themen als recht überschaubar. Jedoch ist aus den thematischen Schwerpunkten keine Untergliederung der Textgruppe abzuleiten, da einzelne Texte vielfach zwei oder mehr dieser Themen berühren und miteinander inhaltlich verknüpfen. Auf den allgemeinsten Nenner gebracht wären folgende Themen zu differenzieren:

- Natur und Naturerleben
- Liebe
- Kunst, Dichtung, Dichterexistenz
- Lebensweg und Lebenskampf; Seelenstimmungen
- Heimat/nationale Geschichte

Diese Themen weisen vielfältige Überschneidungen auf und sind daher nicht als scharf abgegrenzte Bezirke zu verstehen, sondern als Zentren, um die herum sich jeweils eine Zahl von Einzeltexten gruppiert, von denen einige zugleich auch auf andere Zentren hin orientiert sind. Was das Vorkommen in Balladen und Verserzählungen betrifft, so erweisen sich Liebesthematik sowie poetologische und insbesondere historische Thematik als diejenigen Bereiche, die dort das größte Eigengewicht und die größte Selbständigkeit haben. (Die übrigen Bereiche sind dort, wo sie begegnen, von untergeordneter Bedeutung.) Am ausgeprägtesten und am bedeutsamsten innerhalb der lyrischen Kurzformen sind Liebesthematik und poetologische Thematik. Die übrigen oben genannten Themen stehen dahinter in quantitativer und qualitativer Hinsicht zurück. Die Natur bildet zwar einen eigenen thematischen Komplex, ihr hoher Stellenwert in Tolstojs Lyrik liegt aber vor allem in ihrer Funktion als wichtigste Inspirations- und Bildquelle begründet. Die Darstellung von Natur und Naturerleben soll daher den Ausgangspunkt der folgenden Untersuchung bilden.

a) Natur

Naturschilderungen treten bei A. K. Tolstoj praktisch überhaupt nicht für sich alleine auf, und zwar auch dann nicht, wenn sie in einem Text recht großes Eigengewicht erlangen. Stets werden sie mit einer über das bloße Naturerleben hinausgehenden Aussage verknüpft.[11] Es werden Wahrnehmungen und Empfindungen beschrieben, zugleich aber auch in den Kontext einer Reflexion gestellt. Lirondelle hat hierauf die relative Kürze der Naturschilderungen in vielen Gedichten zurückgeführt.[12] In der Tat wird häufig eine bestimmte Situation (z. B. Tageszeit, Jahreszeit, Wetter etc.) nur skizzenhaft angedeutet, um einen stimmungsmäßigen, oft bildkräftigen Hintergrund für ein anderes, nämlich das eigentliche Thema des betreffenden Textes zu schaffen.

Ungeachtet dieser Konstanten unterliegt die Behandlung der Natur in Tolstojs lyrischem Schaffen auch einem gewissen Wandel. Hierauf hat L. M. Lotman hingewiesen, der die Bandbreite der Darstellungsweisen zwischen einem frühen und einem späten Gedicht, *„Kraj ty moj, rodimyj kraj"* (*„Du mein Land, mein Heimatland"*, 1856) und *„Vnov' rastvorilas' dver' na vlažnoe kryl'co"* (*„Die Tür zur feuchten Treppe hat sich wieder geöffnet"*, 1870), ansiedelt.[13] Das erste lautet:

Край ты мой, родимый край,
    Конский бег на воле,
В небе крик орлиных стай,
    Волчий голос в поле!

---

[11] Zwei Ausnahmen bilden die Gedichte *„Smotri, vse bliže s dvuch storon"* (*„Schau, immer näher von zwei Seiten"*, 1856) und *„Zamolknul grom, šumet' groza ustala"* (*„Der Donner verstummte, das Gewitter wurde des Lärmens müde"*, 1858).

[12] „De là vient la brièveté des description qui, commencées comme de simple notations pittoresques, finissent invariablement par introduire une moralité qu'elles illustrent." (A. Lirondelle, Le poète Alexis Tolstoï. L'homme et l'œvre, Paris 1912, S. 494).

[13] Vgl. L. M. Lotman, Liričeskaja i istoričeskaja poezija 50-70-ch godov, in: Istorija russkoj poezii, Bd. 2, Leningrad 1969, S. 124-190, hier: S. 159ff.

Гой ты, родина моя!
    Гой ты, бор дремучий!
Свист полночный соловья,
    Ветер, степь да тучи!

Du mein Land, mein Heimatland,
    Freier Lauf der Pferde,
Am Himmel Schreien von Adlerschwärmen,
    Wolfesstimme im Feld!

Heda, meine Heimat!
    Heda, schlummernder Wald!
Mitternächtliches Pfeifen der Nachtigall,
    Wind, Steppe und Wolken!

Es handelt sich in diesem frühen Gedicht offenkundig um eine verallgemeinerte Vorstellung von Natur. Verschiedene Elemente, die die Weite, Schönheit und Größe der Heimat in idealisierter Weise repräsentieren, sind zu einem eher abstrakten Bild zusammengefügt. Die heimatliche Landschaft erscheint in den Arbeiten dieser Schaffensphase als „umfassendes und vielgestaltiges Panorama des ganzen Landes".[14] In dem zitierten Text verzichtet Tolstoj – wie sein Zeitgenosse A. Fet in manchen seiner Gedichte – völlig auf den Gebrauch von Verben. Von Fets klanglicher Einfühlung in die jeweilige Stimmung (z. B. *„Burja na nebe večernem"* (*„Sturm am abendlichen Himmel"*, 1842)) sowie seiner an Nuancen und Details orientierten Wiedergabe des Wahrgenommenen (z. B. *„Šepot, robkoe dychanie"* (*„Flüstern, zaghaftes Atmen"*, 1850)) ist in *„Kraj ty moj, rodimyj kraj"* hingegen nichts zu spüren. Dies gilt auch für das wahrscheinlich 1843 entstandene Gedicht *„Bor sosnovyj v strane odinokoj stoit"* (*„Ein Kiefernwald steht im einsamen Land"*), welches eine romantisch stilisierte Landschaft entwirft, in der der Sprecher den Worten eines – buchstäblich – murmelnden Bächleins (Verse 5-14) lauscht. Dabei wird die Naturerscheinung nicht nur im Sinne einer rhetorischen Figur personifiziert, sondern sie erlangt den Status einer Allegorie, ähnlich wie die Sterne, die im 9. Kapitel des Romans *Knjaz' Serebrjanyj* den Zaren ermahnen.[15] Vergleichbar in der

[14] Ebd., S. 159.
[15] Vgl. A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 3, S. 227.

Funktion sowie in der Art und Weise der Einbettung in den Kontext zeigt sich auch die Nachtigall in dem Gedicht *„Doždja otšumevšego kapli"* (*„Die Tropfen des Regens, der aufgehört hat zu rauschen"*, vierziger Jahre), deren wörtliche Rede mit den Versen: „I pel on tak nežno i strastno, / Kak budto chotel on skazat':" („Und sie sang so zärtlich und leidenschaftlich, / Als wollte sie sagen:", 6, 1-2) eingeleitet wird.

Die späteren Gedichte hingegen sind durch eine stärkere Konkretheit und Unmittelbarkeit des Eindrucks, durch größere Individualität des Naturerlebens charakterisiert; „Die reife Lyrik liefert eine stets reale Landschaft, die mit dem Auge zu überschauen ist und die den Dichter im Moment des lyrischen Erlebnisses umgibt, welches im Gedicht ausgedrückt ist."[16] Die erste Strophe des oben erwähnten Gedichts bietet ein Beispiel hierfür:

Вновь растворилась дверь на влажное крыльцо,
В полуденных лучах следы недавней стужи
Дымятся. Теплый ветр повеял нам в лицо
И морщит на полях синеющие лужи.

Die Tür zur feuchten Treppe hat sich wieder geöffnet,
In den mittäglichen Strahlen dampfen die Spuren
Des kürzlichen Frostes. Warmer Wind weht uns ins Gesicht
Und kräuselt auf den Feldern die blauen Pfützen.

Im übrigen braucht man nicht bis in die letzten Lebensjahre Tolstojs vorauszugreifen, um dergleichen zu finden. Bereits die Krimskizzen, die im Zusammenhang mit der Reise im Sommer 1856 (nach Tolstojs Typhuserkrankung) entstanden, liefern Beispiele für sehr konkrete, individuelle Naturbeobachtungen.

Bezeichnend ist, daß es auch in dem zitierten Gedicht von 1870 die personifizierte, sprechende Naturerscheinung gibt, wenn auch nicht mehr im Sinne einer romantischen Verzauberung, sondern als sprachliche Synthese von akustischer Wahrnehmung und subjektiver Stimmung des lyrischen Beobachters.

И в воздухе звучат слова, не знаю чьи,
Про счастье, и любовь, и юность, и доверье,

[16] Lotman, aaO., S. 159.

И громко вторят им бегущие ручьи,
Колебля тростника желтеющие перья.

Und in der Luft klingen Worte, ich weiß nicht wessen,
Von Glück, und Liebe, und Jugend, und Vertrauen,
Und laut stimmen die fließenden Bäche ein,
Wobei sie des Röhrichts gelbe Federn wiegen.

Die Empfindungen des Gedichtsubjekts befinden sich im völligen Einklang mit der Natur, so daß die Frage, ob der nahende Frühling die Assoziation dieser positiven Begriffe eines jungen Menschenlebens auslöst oder das Ich diese in die Natur projiziert, sekundär wird. Solchen Einklang von Mensch und Natur findet man auch in dem Gedicht *„Zvonče žavoronka pen'e"* (*„Klangvoller der Gesang der Lerche"*, 1858), das für die neu erwachenden Kräfte das Bild der „gespannten Saiten / Zwischen Himmel und Erde" (3, 3-4) wählt. Hier wird von der zweiten Strophe an gar nicht mehr differenziert, ob von Mensch oder Natur die Rede ist, sondern deren Übereinstimmung stillschweigend vorausgesetzt.

Diese Auffassung der Natur mag dazu beigetragen haben, daß in der Sekundärliteratur gelegentlich der Begriff des Pantheismus auftaucht.[17] Sicherlich lassen sich einzelne pantheistische Züge in Tolstojs Dichtung ausmachen, jedoch ist zu bedenken, daß er – wie übrigens die meisten Dichter – kein geschlossenes philosophisches System entwickelt oder einem solchen konsequent folgt. So gibt es vereinzelt Elemente, die einem pantheistischen Weltverständnis deutlich zu widersprechen scheinen. Das Frühlingsgedicht *„Vot už sneg poslednij v pole taet"* (*„Nun taut schon der letzte Schnee im Feld"*, 1856) etwa, das in seiner ersten Hälfte durch belebte, personifizierte Natur gekennzeichnet ist, gipfelt in den Versen:

Все весны дыханием согрето,
Все кругом и любит и поет;

[17] So spricht beispielsweise N. P. Kolosova von Tolstojs „pantheistischer Weltanschauung" (dies., Poėzija russkoj duši, in: F. I. Tjutčev, A. K. Tolstoj, Ja. P. Polonskij, A. N. Apuchtin. Izbrannoe, Moskva 1984, S. 5-33, hier: S. 10 und S. 20).

Alles ist vom Atem des Frühlings erwärmt,
Alles ringsum liebt und singt;
(2, 3-4)

Es enthält in seinem zweiten Teil eine beachtenswerte Kontrastierung. Das angesprochene weibliche Gegenüber nämlich befindet sich in Disharmonie mit der euphorischen Frühlingsstimmung, was der Sprecher folgendermaßen erklärt:

Отлетела б ты к родному краю
и земной весны тебе не жаль...

Du würdest gern in dein Heimatland davonfliegen,
Und um den irdischen Frühling ist es dir nicht leid...
(4, 3-4)

Die Erklärung impliziert die Unterscheidung eines irdischen (diesseitigen) und eines nicht-irdischen (jenseitigen) Bereichs, wobei sich das Du des Gedichts dem Nicht-Irdischen (rodnoj kraj) stärker verbunden fühlt. Der Sprecher macht sich die Ablehnung des Irdischen zwar nicht zu eigen, akzeptiert aber die begriffliche Trennung beider Bereiche.

Ein weiterer Text, in dem Naturstimmung und emotionale Lage – in diesem Falle des Sprechers – in Widerspruch treten, ist „*Už lastočki, kružas', nad kryšej ščebetali*" („*Schon zwitscherten die Schwalben kreisend über den Dächern*", 1857). Es handelt sich wiederum um den Kontrast von Frühling und Traurigkeit, hier: über die Trennung von der Geliebten („Kak prazdničnyj mne lik vesny teper' nesnosen" („Wie ist mir das feierliche Antlitz des Frühlings jetzt unerträglich", 2, 1), welcher in den Schlußversen mit leichter Ironie ins Gegenteil gewendet wird. Der Sprecher nämlich äußert die Hoffnung, wenn der Herbst komme, werde er vielleicht wieder mit der Geliebten vereint.

Insgesamt ist zu beobachten, daß Tolstoj, von den Krimskizzen abgesehen, in seiner Lyrik stets nur Natur und Landschaften seiner Heimat beschreibt. Seine für die künstlerische Entwicklung so bedeutsamen Reisen nach Italien und Deutschland haben in diesem Bereich seiner Dichtung keinen Niederschlag gefunden. Es ist zuallererst die Kultur dieser Länder (Bildende Kunst, Architektur,

Literatur, Philosophie), die auf ihn gewirkt hat, nicht deren Natur.

Während die heimatverbundenen Gedichte der Frühphase Nationaltypisches mit Idealem zu verbinden suchen, erscheint Natur in der Mehrzahl der Gedichte in einem allgemeineren Sinne. Der konkret beobachtete Frühlingstag mit seinen individuellen Details steht für den Frühling an sich. Es geht um Naturvorgänge wie den Wechsel von Tages- und Jahreszeiten und ihre Analogien zu bestimmten Phänomenen des menschlichen Lebens. Die Wahl der dargestellten Elemente ist durch den Standpunkt des Betrachters bedingt, nicht durch das Anliegen, etwas Typisches für die jeweilige Landschaft oder Nation auszudrücken.[18]

b) Liebe und Liebesphilosophie

Die Liebesthematik beschränkt sich bei Tolstoj nicht auf den Bereich der Lyrik, sondern sie ist auch in Balladen und Verserzählungen sowie darüber hinaus in dem „dramatischen Gedicht" *Don Žuan* von großer Bedeutung. Was die lyrischen Liebesgedichte betrifft, so sind zwei Typen zu differenzieren: erstens die große Gruppe derjenigen Texte, in denen sich das lyrische Subjekt an ein und dasselbe weibliche Gegenüber wendet, und zweitens eine wesentlich kleinere Zahl von Texten mit oft volksliedhaftem Charakter, in welchen die Liebenden in der dritten Person dargestellt werden oder die die Form des Rollengedichts (z. B. mit weiblichem Ich) verwenden.

Die erste Textgruppe verdankt ihre Entstehung Tolstojs Bekanntschaft mit seiner späteren Frau Sof'ja Andreevna. Sie umfaßt mehr als dreißig Gedichte aus den Jahren 1851 bis 1871, die meisten davon sind auf die Jahre 1856 bis 1858 zu datieren. Die Tatsache, daß die

---

[18] Analysen der Naturlyrik nach einzelnen Motiven unternehmen A. Lirondelle in seinem Kapitel „L'observation de la nature" (aaO., S. 494-514) sowie K. Runge in dem Aufsatz „Landschafts- und Naturbilder in den Gedichten A. K. Tolstojs" (in: Zeitschrift für Slawistik 1, 4 (1956) S. 115-138). Runge legt die gesamte Fauna und Flora von Tolstojs Lyrik auseinander, differenziert nach Tages- und Jahreszeiten, meteorologischen Erscheinungen und Landschaftselementen sowie nach den Arten von Sinneseindrücken.

Rollen von Sprecher und angesprochener Geliebter sich konstant durch diese Texte ziehen und in der Beziehung zwischen beiden eine gewisse Entwicklung zu beobachten ist, hat zu der These geführt, die Textgruppe insgesamt habe den Charakter eines „lyrischen Poems".[19] Im Sinne einer Gattungsbezeichnung läßt sich dies nicht aufrechterhalten, aber es dokumentiert, in welchem Maße Tolstojs Liebesgedichte als geschlossenes Ganzes betrachet worden sind.

Inhaltlich geht es für das Gedichtsubjekt zunächst darum, die eigenen Gefühle und die des Gegenübers zu ergründen und die wechselseitigen Beziehungen zu erklären. Darüber hinaus wird das Thema aber auch durch Einbeziehung anderer Themen wie Tod oder Natur erweitert und ins Philosophische vertieft. Zu dem Komplex lassen sich folgende Unterthemen differenzieren: Trennung von der Geliebten – Gefühl der geistigen Nähe, Wandelbarkeit der Liebe (Konflikt von Liebe und Freiheit), Bestimmung von Leidenschaft (Verliebtheit) und Liebe, Liebe als Trost, irdische und himmlische Liebe.

In der Chronologie von Tolstojs Schaffen wird das Thema durch *„Sred' šumnogo bala, slučajno"* (*„Inmitten eines lärmenden Balles, zufällig"*, 1851), eines seiner bekanntesten lyrischen Gedichte, eröffnet. Es schildert den Moment des ersten Kennenlernens bei einem Maskenball und stellt jene Attribute der angesprochenen Frau heraus, die den Sprecher besonders beeindruckt haben: „Oči pečal'no gljadeli" („Die Augen schauten traurig", 2, 1), „golos tak divno zvučal" („die Stimme klang so wunderbar", 2, 2), „stan [...] tonkij" („schlanke [...] Gestalt", 3, 1), „ves' tvoj zadumčivyj vid" („dein ganzes nachdenkliches Aussehen", 3,2), „smech tvoj, i grustnyj i zvonkij" („dein Lachen, traurig und klangvoll", 3, 3), „pečal'nye oči" („traurige Augen", 4, 3), „veselaja reč'" („fröhliche Rede", 4, 4).

Die Begegnung wird gegen das „weltliche Getriebe" („mirskaja sueta", 1, 2) kontrastiert, z. B. akustisch, indem der Klang der Stimme der Frau sich durch den Vergleich mit Hirtenflöte und Meeres-

[19] Vgl. L. Bel'skij, Osnovnye motivy v poėzii grafa A. Tolstogo (1894, zitiert nach: Kritičeskaja literatura o proizvedenijach gr. A. K. Tolstogo, Hg. N. Denisjuk, Bd. 2, Moskva 1907, S. 1-14, hier: 11).

wellen vom Lärmen des Festes abhebt. Das Motiv der „sueta", d. h. Eitelkeit bzw. Nichtigkeit wird in anderen Texten gleichsam gänzlich nach innen verlagert, als etwas, was die Seele erfüllt bis zu dem Moment der Begegnung. Ein Gedicht beginnt mit den Versen „Mne v dušu, polnuju ničtožnoj suety, / Kak burnyj vichor', strast' vorvalasja neždanno" („In meine von nichtiger Eitelkeit erfüllte Seele / Brauste wie ein stürmischer Wirbelwind die Leidenschaft", 1851 oder 1852), in einem anderen[20] wird das weltliche Leben als „žitejskij vichr'" („Wirbelwind des Irdischen", 6) umschrieben. Dieselben Motive und Begriffe begegnen auch in einigen später zu datierenden Texten wieder. Einer beschreibt, wie sich „Inmitten der Nichtigkeit der weltlichen Zerstreuung, / Inmitten von Sorgen"[21] die Sehnsucht nach der Geliebten bemerkbar macht. In einem anderen[22] heißt es:

Все, что не ты, – так суетно и ложно,
Все, что не ты, – бесцветно и мертво.

Alles was nicht du bist – ist eitel und trügerisch,
Alles was nicht du bist – ist farblos und tot.
(1, 4-5)

In einem weiteren Gedicht,[23] in dem der Liebende – in Begriffen und Bildern von Tiefe, Klarheit, Glanz und Kostbarkeit – Momente schildert, da er sich seiner Liebe bewußt wird, erscheinen die schon vertrauten Formeln des oberflächlichen Alltagslebens: „sredi zabot i žiznennogo šuma" („inmitten von Sorgen und dem Lärm des Lebens", 1), „suetnyj den'" („nichtiger Tag", 5), „gul trevožnyj" („beunruhigendes Getöse", 5), „volnenie žizni ložnoj" („Aufregung des trügerischen Lebens", 6).

---

[20] *„Ne veter, veja s vysoty"* (*„Nicht ein Wind, der aus der Höhe wehte"*, 1851 oder 1852).

[21] „Sred' suety mirskogo razvlečenija, / Sredi zabot" in *„Kogda krugom bezmolven les dremučij"* (*„Wenn ringsum der dichte Wald still ist"*, August oder September 1856; 13-14).

[22] *„Minula strast', i pyl ee trevožnyj"* (*„Die Leidenschaft ist vorüber, und ihre aufregende Glut"*, 1858).

[23] *„Poroj, sredi zabot i žiznennogo šuma"* (*„Bisweilen, inmitten von Sorgen und dem Lärm des Lebens"*, 1857)

Die Darstellung des Motivs beschränkt sich häufig aufs Bildhafte. In *„Sred' šumnogo bala, slučajno"* hingegen ist der Ball mit seinem lärmenden Treiben einerseits durchaus real und konkret, andererseits ist er Spiegel einer Seele, die von derartigen gesellschaftlichen Zerstreuungen gefangen ist.

Der Standort des reflektierenden Subjekts ist durch die Erinnerung an das nur kurze Zeit zurückliegende Ereignis bestimmt. Während der Hauptteil des Gedichts den Eindruck wiedergibt, den die Angesprochene auf den Sprecher gemacht hat und noch immer ausübt, stellt das abschließende Verspaar die Frage nach den eigenen Empfindungen:

Люблю я тебя – я не знаю,
Но кажется мне, что люблю!

Ob ich dich liebe – ich weiß es nicht,
Doch ich denke, ich liebe dich!
(5, 3-4)

Eine unmittelbare Fortsetzung erfährt diese Infragestellung der eigenen Empfindungen in dem Gedicht *„S ruž'em za plečami, odin, pri lune"* (*„Mit dem Gewehr über der Schulter, allein, im Mondschein"*, 1851), welches durch die Einführung eines Doppelgängers („nevedomyj sputnik" („ein unbekannter Wegbegleiter", 6)) dialogisiert ist, während von der Geliebten in der dritten Person gesprochen wird. Der Unbekannte, in dem der Sprecher seine eigenen Züge zu erkennen glaubt, lacht „bitter und böse" (12) über dessen „Träumereien" (13).

Смешно мне, смешно, что так пылко любя,
Ее ты не любишь, а любишь себя.

Zum Lachen ist es mir, daß, indem du so leidenschaftlich liebst,
Du nicht sie liebst, sondern dich selbst.
(17-18)

Direkte Bezugnahmen auf das vorige Gedicht -- als Infragestellung der dort wiedergegebenen Empfindungen, insbesondere der geheimnisvollen Anziehungskraft der Unbekannten – enthalten die folgenden Verse:

Она для тебя уж не тайна,
Случайно сошлись вы в мирской суете,
Вы с ней разойдетесь случайно.

Sie ist für dich kein Geheimnis mehr.
Zufällig seid ihr im weltlichen Getriebe zusammengekommen,
Auseinandergehen werdet ihr ebenso zufällig.
(20-22)

Der Doppelgänger – ganz offensichtlich eine Personifizierung der Selbstzweifel des Verliebten – verschwindet wieder, und letzterer setzt seinen nächtlichen Ritt, „in schweres Nachdenken" (27) versunken, fort. Das auch schon im ersten Gedicht angedeutete „Geheimnis", von dem die Frau umgeben ist, steht im Zusammenhang mit Ereignissen ihrer Vergangenheit.[24] Was konkret vorgefallen ist, wird in keinem der Texte enthüllt. Es ist lediglich mehrmals von Kummer und Leid die Rede, die ihr zugefügt wurden, von Erinnerungen, die auf ihrer Seele lasten. Die Andeutung einer Vorgeschichte der Geliebten als durchgängiges Motiv mehrerer Texte, das den jeweils dargebotenen Augenblick vertieft, bereichert die primär lyrischen Texte um ein sujethaftes, narratives Element. (Dies geschieht in späteren Gedichten übrigens auch durch Rückbezüge auf die Geschichte der eigenen Liebesbeziehung.)

Das Gedicht *„Slušaja povest' tvoju, poljubil ja tebja, moja radost'!"* (*„Indem ich deiner Erzählung zuhörte, begann ich dich zu lieben, meine Freude!"*, 21.10.1851) gibt gleichsam eine Antwort auf die Einflüsterungen des Doppelgängers im vorigen Gedicht. Während in *„Sred' šumnogo bala, slučajno"* zunächst nur die Anziehung geschildert wird, die die Frau durch den Klang ihrer Stimme, ihres Lachens und durch ihre traurigen Augen ausübt, führt der Sprecher hier die Entstehung der Liebe auf sein Anteilnehmen an dem zurück, was die Geliebte durchlitten hat.

Hieran knüpft sich das Motiv des Tröstens der Geliebten, das

[24] Gewisse Details aus der Biographie Sof'ja Andreevnas, die in diesem Zusammenhang Vorbildwirkung gehabt haben könnten, sollen hier nicht zur Erklärung bzw. Ergänzung der Texte bemüht werden, da es nicht um die reale Person geht, die hinter der weiblichen Rolle innerhalb der Liebesgedichte steht, sondern um diese Rolle selbst.

auch im Kontext der Krimskizzen auftaucht, einmal in metaphorischer Verflechtung mit dem Gedicht über das verlassene Haus,[25] ein zweites Mal in Form einer umfangreicheren Naturschilderung, bei der der Sprecher alles, was er sieht, der Geliebten zum Trost darbietet.[26]

Ein späterer Rückgriff in die Vorgeschichte der Geliebten findet sich in *„Ty kloniš' lik, o nem upominaja"* (*„Du senkst dein Antlitz, wenn du ihn erwähnst"*, 1858). Hier ist von dem Mann die Rede, der ihre erste Liebe war, und der Sprecher ermahnt sie, diese nicht zu idealisieren oder als Vorwand für „geheime Gedanken, Qualen und Wonnen" zu benutzen:

Не верь себе! Сама того не зная,
Ты любишь в нем лишь первую любовь;

Glaube dir selbst nicht! Ohne es selbst zu wissen,
Liebst du in ihm nur deine erste Liebe;
(1, 3-4)

Dies erinnert in gewisser Weise an den Dialog mit dem Doppelgänger, der gegen den Verliebten den gleichen Vorwurf erhebt. Es ist dies der Vorwurf der Subjektbezogenheit des Liebesgefühls. Was der Liebende im jeweiligen Gegenüber sieht, projiziert er nur aus sich selbst heraus, es fehlt die echte Anteilnahme am anderen, der zu einem nur zufälligen Objekt herabgewürdigt wird.[27]

То лишь обман неопытного взора,
То жизни луч из сердца ярко бьет

---

[25] *„Obyčnoj polnaja pečali"* (*„Von der üblichen Traurigkeit erfüllt"*, 1858). Das Gedicht *„Privetstvuju tebja, opustošennyj dom"* (*„Ich grüße dich, verlassenes Haus"*, 1856) beschreibt einen während des Krimkrieges verwüsteten Adelssitz, in dem Tiere und Pflanzen heimisch geworden sind, „Als ob über die Taten des feindlichen Volkes / Die Natur ihre Decke zu werfen sich bemühte" (23-24). In dem Liebesgedicht möchte der Sprecher mit seiner Liebe die Leiden der Geliebten überdecken, wie der Efeu, der sich an dem beschädigten Haus hochwindet.

[26] *„Prival. Dymjasja, ogonek"* (*„Rast. Das Flämmchen qualmt"*, 1857).

[27] Den Sujetzusammenhang der Liebesgedichte vorausgesetzt, läßt sich das Bedauern des Sprechers über frühere Vorwürfe gegen die Geliebte in *„Na nivy želtye nischodit tišina"* (*„Auf die gelben Fluren senkt sich Stille"*, 1862) auf dieses Gedicht rückbeziehen.

И золотит, лаская без разбора,
Все, что к нему случайно подойдет.

Da ist nur die Täuschung des unerfahrenen Blicks,
Da leuchtet des Lebens Strahl hell aus dem Herzen
Und vergoldet, wahllos liebkosend,
Alles, was sich ihm zufällig nähert.
(3. Strophe)

In diesen Zusammenhang fügt sich auch das Gedicht *„Mne v dušu, polnuju ničtožnoj suety"* (*„In meine von nichtiger Eitelkeit erfüllte Seele"*, 1851 oder 1852), welches – im Bild eines gepflegten Gartens, der durch ein Unwetter verwüstet wird – das Erfaßtwerden von Leidenschaft beschreibt. Zwar wird dies als Belebung und Erneuerung empfunden, jedoch fehlen in diesem Text bezeichnenderweise sowohl der Begriff der Liebe als auch das Du, d. h. die Rolle der angesprochenen Geliebten.

Das Thema setzt sich fort in *„Minula strast', i pyl ee trevožnyj"* (*„Die Leidenschaft ist vorüber, und ihre aufregende Glut"*, 1858). Das Gedicht hat den Wandel der Leidenschaft zu einem tiefen und beständigen Gefühl zum Gegenstand. Im Bild, das der Dichter seiner eher begrifflich-abstrakten Darstellung dieses Vorgangs (1. und 2. Strophe) nachstellt, entspricht das dem Verlauf eines Flusses, der als Bach „aus den Höhen der verfinsterten Natur" (3, 1), aus „dem Reich von Wolken, Gewittern und Unwettern" (3, 3) herabstürzt und „dieselben Wasser in die Weiten der Steppe hinausträgt" (3, 4), um dort „ruhig und tief" (3, 5) weiterzufließen.

Ihren chronologischen Abschluß finden die Liebesgedichte in dem retrospektiven Gedicht *„To bylo ranneju vesnoj"* (*„Es war im frühen Frühling"*, 1871). In leicht volksliedhaft stilisierter Form bringt es die Zeit der Jugend und des Verliebens in Erinnerung und setzt somit gleichsam auch einen abrundenden Schlußpunkt in einer Kette von Ereignissen und wechselnden Situationen, die den Verlauf der Liebesbeziehung kennzeichnen. Allerdings gibt es hier keine Bezüge auf „Sred' šumnogo bala, slučajno", womit diese Textgruppe eröffnet wurde. Vielmehr wird man in eine idyllisch idealisierte Frühlingslandschaft versetzt, die in erster Linie bildhafte Funktion hat. Tolstoj vereinigt in zwei emphatischen Anaphern Aspekte von

Naturerleben und Lebensweg der Liebenden unter dem für sein Spätwerk typischen Motiv der Erinnerung:

О жизнь! о лес! о солнца свет!
О юность! о надежды!

O Leben! O Wald! O Sonnenlicht!
O Jugend! O Hoffnungen!
(4, 3-4)

То было утро наших лет –
О счастие! о слезы!
О лес! о жизнь! о солнца свет!
О свежий дух березы!

Das war der Morgen unserer Tage –
O Glück! O Tränen!
O Wald! O Leben! O Sonnenlicht!
O frischer Duft der Birke!
(6, 3-4)

Das Problem der Wandelbarkeit der Liebe bzw. Liebesintensität behandelt Tolstoj teils ernsthaft, teils mit leichter Ironie. Er bemüht dabei, wie auch in anderem Kontext, das Bild des Meeres, das mit den Gezeiten ein anschauliches Element des Wandels bietet, und zwar im Sinne eines regelmäßigen Zunehmens und Abnehmens. In *„Kolyšetsja more; volna za volnoj"* (*„Das Meer bewegt sich; Welle um Welle"*, 1856) steht am Anfang noch die reale Naturbeobachtung (Verse 1 und 2), welche dann ins Bildhafte übertragen wird, während das nachfolgend zitierte Gedicht (1856) mit der eigentlichen Überlegung des Sprechers beginnt und sodann diese im Bild illustriert. Da es von diesem Text eine dichterische Eigenübersetzung Tolstojs gibt, soll dieser hier auch der Vorzug gegeben werden.[28]

[28] A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie stichotvorenij v dvuch tomach (1984), Bd. 1, S. 498. Die wörtliche Übersetzung lautet: „Glaube mir nicht, Freund, wenn im Übermaß des Kummers / Ich sage, daß ich dich nicht mehr liebte, / Glaube zur Stunde der Ebbe nicht an einen Verrat des Meeres, / Es kehrt liebend zum Land zurück. // Schon sehne ich mich, voll der früheren Leidenschaft / Gebe ich dir von neuem meine Freiheit dahin, / Und schon eilen mit entgegengesetztem Rauschen die Wellen / Von fern den geliebten Ufern entgegen.

Не верь мне, друг, когда, в избытке горя,
Я говорю, что разлюбил тебя,
В отлива час не верь измене моря,
Оно к земле воротится, любя.

Уж я тоскую, прежней страсти полный,
Мою свободу вновь тебе отдам,
И уж бегут с обратным шумом волны
Издалека к любимым берегам!

Oh, glaub' mir nicht, in trüber Stund', in schlimmer,
Wenn ich dir sag', ich liebte dich nicht mehr!
Zur Ebbezeit glaub' nicht, es sei auf immer
Vom Land gewichen das bewegte Meer!
Schon sehn' ich mich, mit dir aufs neu zu teilen
Freud' oder Schmerz, die ich mit dir empfand,
Und, brausend, schon aufs neu die Wellen eilen
Von fern zurück zu dem geliebten Strand.

In der deutschen Fassung hat Tolstoj die Verse 5 und 6 inhaltlich stark verändert. Im Original findet sich der Begriff der Freiheit, welche der Sprecher aufzugeben bereit sei, während die Übertragung den Schwerpunkt auf das gemeinsame Erleben und Empfinden legt. Der Grundkonflikt von Liebe und Freiheit, der dem im Gezeitenbild erfaßten Wandel zugrundeliegt, kommt deutlicher in der russischen Version zum Ausdruck.

Unter den Gedichten, die die Trennung von der Geliebten zum Gegenstand haben, heben sich insbesondere diejenigen heraus, die zugleich ein Gefühl der Nähe zum Ausdruck bringen. So endet das in anderem Zusammenhang bereits erwähnte Gedicht *„Kogda krugom bezmolven les dremučij"*[29] mit den Versen:

И трудно мне умом понять разлуку,
Ты так близка,

[29] In ganz ähnlichen Begriffen und mit den gleichen Reimwörtern deutet V. F. Chodasevič in zwei Gedichten von 1918 (*Išči menja; Suche mich*) und 1916 (*Na chodu; Im Gehen*) die Nähe zu einem toten Freund bzw. zum Tod selbst an. Ob es einen Zusammenhang der Entstehung dieser Texte mit der Lektüre des Tolstojschen Gedichts gibt, ist nicht bekannt, jedenfalls werden bei beiden Autoren durchaus verwandte Phänomene beschrieben.

И хочет сжать твою родную руку
Моя рука!

Und schwer ist mir mit dem Verstand die Trennung zu fassen,
Du bist so nah,
Und deine vertraute Hand will drücken
Meine Hand!
(17-20)

Im Zustand des Halbschlafs scheint dem Sprecher die Nähe der Geliebten physisch spürbar, während dieses Gefühl in einem anderen Gedicht, *„S tech por kak ja odin, s tech por kak ty dalëko"* (*„Seit ich alleine bin, seit du fern bist"*, 1858), stärker ins Geistige verlagert ist. In einer aus der letzten Fassung des Textes entfernten Strophe ist allerdings auch von Sinnesempfindungen (der Hauch des Atems und die Berührung der Haare der Geliebten) die Rede.[30] Im als gültig anzusehenden Text hingegen steht allein der Sehsinn im Vordergrund, der zudem noch durch den Kontext auf eine gleichsam übersinnliche Ebene gehoben wird. Wiederum ist die Empfindung an den Halbschlaf gebunden:

Светлей моей души недремлющее око
И близость явственней духовная твоя.

Heller ist meiner Seele nicht schlummerndes Auge
Und spürbarer deine geistige Nähe.
(1, 3-4)

Bezeichnend ist die Tatsache, daß Tolstoj für das Auge das kirchenslavische Wort ‚oko' wählt, welches häufig – und insbesondere in der Dichtung der russischen Romantik – im Sinne eines mystisch-prophetischen Sehens verwendet wird und vom Sehen als rein physischer Wahrnehmung (das durch das stilistisch neutrale ‚glaz' wiedergegeben würde) abgegrenzt ist. Der Sprecher beschreibt, wie er und seine Geliebte durch gemeinsame Gedanken und das gegenseitige Gefühl der Nähe vereint wären, und verbindet damit die Vorstellung, wie jeder von ihnen das ihm zugeneigte Gesicht des anderen sieht.

[30] Vgl. A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie stichtvorenij (1984), Bd. 1, S. 508.

Es ergibt sich hieraus die etwas paradoxe Konsequenz, daß in den beschriebenen Situationen die räumliche Distanz zwischen den Liebenden nicht nur überbrückt wird, sondern daß sie geradezu die Empfindung der „geistigen Nähe" fördert und deutlicher zu Bewußtsein bringt. Dies ist die Kehrseite traditioneller Gedichte, die dieses Thema in Begriffen von Sehnsucht und Traurigkeit behandeln.[31]

Jene Gedichte, die die Liebesthematik ins Philosophische ausweiten, stammen sämtlich aus den fünfziger Jahren und zeichnen sich durch eine relative Geschlossenheit des Denkens und der Bildlichkeit aus. Die betreffenden Texte sind dadurch gekennzeichnet, daß in ihnen die individuell-persönliche Liebesbeziehung (und damit die Rolle der Geliebten) in ihrer Bedeutung in den Hintergrund tritt. In manchem weisen sie Anklänge an poetologische Dichtungen Puškins und Lermontovs auf. Die gemeinsam zugrundeliegende Vorstellung ist die von zwei getrennten Bereichen, einerseits dem des irdischen Lebens, in den die Naturvorgänge ebenso gehören wie die zwischenmenschlichen Beziehungen, andererseits einer Welt der Geister, die mit Höhe (Himmel) und Licht assoziiert wird und den normalen Sinnen nicht zugänglich ist. Dieser zweite Bereich ist der Ort der allumfassenden Liebe, die als Schöpfungsursprung verstanden wird und alles im irdischen Bereich durchdringt. In ihm ist die Individualität des Daseins aufgehoben. Die Grenze zwischen beiden Bereichen sind Geburt und Tod, jedoch kann der Mensch in besonderen (inspirierten) Augenblicken – Momenten der Liebe oder intensiven Naturerlebens etwa – jenes jenseitigen Bereiches teilhaftig werden und somit die Begrenztheit seines irdischen Daseins (einschließlich der Beziehungen und Emotionen) erkennen.

Daß die Liebe als eine überpersönliche, göttliche Kraft und als der Ursprung der Schöpfung angesehen wird, ist aus dem bereits angeführten Vers eines Frühlingsgedichts[32] zu erschließen: „Vse krugom i ljubit i poet" („Alles ringsum liebt und singt", 2, 4). Zum eigentlichen Thema aber wird dies in *„Menja, vo mrake i v pyli"*

[31] Auch solche Gedichte gibt es bei Tolstoj, z. B. *„Už lastočki, kružas', nad kryšej ščebetali"* (*„Schon zwitscherten die Schwalben kreisend über dem Dach"*, 1857).

[32] *„Vot už sneg poslednij v pole taet"* (*„Schon taut der letzte Schnee im Feld"*, 1856).

(*„Mich, der ich in Finsternis und Staub"*, 1851 oder 1852). Das Gedicht beschreibt, wie das Ich durch die „Flügel der Liebe" (3) – hier ist offensichtlich die irdische Liebe gemeint – in jene höheren Sphären erhoben wurde, die ihn sodann befähigten, das den normalen Sinnen Verborgene wahrzunehmen – Unhörbares zu hören und Unsichtbares zu sehen. Diese Wahrnehmungen sind das Erkennen der göttlichen Liebe in der gesamten Schöpfung.

И слышу я, как разговор
Везде немолчный раздается,
Как сердце каменное гор
С любовью в темных недрах бьется,
С любовью в тверди голубой
Клубятся медленные тучи,
И под древесною корой,
Весною свежей и пахучей,
С любовью в листья сок живой
Струей подъемлется певучей.

Und ich höre, wie überall
Ein niemals verstummendes Gespräch ertönt,
Wie das steinerne Herz der Berge
Mit Liebe in dunklen Schößen pocht,
Mit Liebe an der blauen Feste
Sich langsame Wolken zusammenballen
Und unter der Baumrinde,
Frisch und duftend im Frühling,
Mit Liebe in die Blätter der Lebenssaft
Als singender Strom aufsteigt.
(13-22)

Alles ist von Liebe durchdrungen, „atmet Liebe" (33-34) und unterliegt ihrem „Gesetz" (28), welches das Gesetz des ewigen Kreislaufs allen Lebens ist.

И вещим сердцем понял я,
Что все рожденое от Слова,
Лучи любви кругом лия,
К нему вернуться жаждет снова;
И жизни каждая струя,
Любви покорная закону,
Стремится силой бытия
Неудержимо к Божью лону;

И всюду звук, и всюду свет,
И всем мирам одно начало,
И ничего в природе нет,
Что бы любовью не дышало.

Und mit seherischem Herzen verstand ich,
Daß alles, was aus dem WORT geboren ist
Und Strahlen der Liebe ringsum ergießt,
Zu ihm zurückzukehren dürstet;
Und jeder Strom des Lebens
Strebt durch die Kraft des Seins,
Dem Gesetz der Liebe ergeben,
Unaufhaltsam zum göttlichen Schoß;
Und überall ist Klang, und überall ist Licht,
Und alle Welten haben einen Anfang,
Und nichts gibt es in der Natur,
Das nicht Liebe atmet.
(23-34)

Mit einem Liebesgedicht im üblichen Sinne hat dieser Text nur noch wenig gemein, die menschliche Liebe dient nur mehr als Anlaß und Ausgangspunkt (immerhin aber auch als Erkenntnisvoraussetzung) für eine ganze Kosmologie. Trotz der Zweiteilung von Irdischem und Geistig-Göttlichem ist das dahinterstehende Weltbild jedoch nicht eigentlich dualistisch. Die Welt ist ein Raum der Finsternis und Gefangenschaft (Verse 1 und 2)[33] nur für den, der ihre göttliche Herkunft nicht zu erkennen vermag. Wie Liebe allgemein als wechselseitiges Aufeinanderzustreben definiert werden kann,[34] so ist sie in diesem kosmologischen Sinne das Hinstreben der beiden Welten zur jeweils anderen.

Tolstoj hat an anderer Stelle die menschliche Liebe in den Kontext solcher Betrachtungen einbezogen und die Ich-Du-Beziehung

[33] Die Anfangsverse „Menja vo mrake i v pyli / Dosel' vlačivšego okovy" („Mich, der ich in Finsternis und Staub / Bis hierher meine Ketten schleppte") erinnern auffällig an den zweiten Vers von Puškins Berufungsgedicht *Prorok* (*Der Prophet*, 1826), „V pustyne mračnoj ja vlačilsja" („Schleppte ich mich in der finsteren Einöde hin"). Eine weitere Analogie ist die Befähigung zu einem Sehen und Hören jenseits der sinnlichen Wahrnehmung (bei Puškin die Verse 5-8 und 9-12).

[34] Vgl. etwa Philosophisches Wörterbuch, begründet von H. Schmidt, neu bearbeitet von G. Schischkoff, 20. Aufl. Stuttgart 1978, S. 396f.

dieser Textgruppe vor dem Hintergrund seiner philosophischen Anschauungen einer Bewertung unterzogen. Die für diese Fragestellung wichtigsten Gedichte sind „*V strane lučej, nezrimoj našim vzoram*" („*Im Land der Strahlen, die unseren Blicken unsichtbar sind*", 1856) und „*Sleza drožit v tvoem revnivom vzore*"(„*Eine Träne zittert in deinem eifersüchtigen Blick*", 1858). Das erste wurde zunächst mit der Anmerkung „Iz Svedenborga" („Nach Swedenborg") veröffentlicht.[35] Der Hinweis auf den schwedischen Mystiker ist insofern von Interesse, als dieser als „geistiger Wegbereiter der Romantik"[36] bezeichnet worden ist. Ob Tolstoj sich mit dessen Werk intensiver beschäftigt hat (er besaß einige seiner Werke in französischer Übersetzung), ist allerdings nicht überliefert. Im übrigen ist prinzipiell festzuhalten, daß seine philosophischen Dichtungen nicht auf einzelne Autoren rückführbar sind, sondern vielfältige Einflüsse aufweisen.[37] Immerhin urteilt V. Solov'ev sehr positiv über Tolstojs intellektuelle Disziplin in seinem philosophischen Dichten.[38]

Das sechs Strophen umfassende Gedicht teilt sich in zwei Hälften, von denen die erste eine Charakterisierung des Jenseits ist, während die zweite den Dialog mit der Geliebten aufnimmt. Das „Land der Strahlen", wie es in der Anfangszeile bezeichnet wird, an anderen Stellen heißt es „nebo" („Himmel", 3, 4) und „zaoblačnaja otčizna" („Vaterland jenseits der Wolken", 5, 3), ist der Wohnort der Seelen, die ihre „von Wonne strahlenden Antlitze" (2, 1) vom

[35] In P. Bykovs Ausgabe (Polnoe sobranie sočinenij gr. A. K. Tolstogo (1907/08)) wurde das Gedicht sogar noch unter „Übersetzungen und Übertragungen" aufgenommen. Eine konkrete Vorlage gibt es aber offensichtlich nicht.

[36] Vgl. den Titel des Buches von Ernst Benz, Swedenborg als geistiger Wegbereiter der Romantik (1940).

[37] Lirondelle konstatiert unter anderem Elemente des Buddhismus, des Pantheismus (englische Romantik), des deutschen Idealismus (Schelling), Schopenhauers sowie verschiedener mystischer und okkulter Autoren etc.

[38] „Mit einer Strenge des Denkens, die jedem Metaphysiker oder Theologen Ehre machen würde, bringt unser Dichter die Idee der alleinigen Gottheit zwischen Szylla und Charybdis des Pantheismus und des Dualismus hindurch." (Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Sołowjew, Hg. W. Szylkarski et al., 9 Bde., Freiburg im Breisgau und München 1953-1980, Bd. 7, Freiburg im Breisgau 1953, S. 375).

Irdischen, dem sie selbst einmal angehörten, abgewandt haben: von Kummer und Not (2, 3-4), von ihrem menschlichen Wünschen und Lieben (3, 1). Beziehungen zwischen Verwandten oder sich sonst nahestehenden Menschen haben ihre Bedeutung verloren (3, 4).

Das exponierte „No" („Aber", 4, 1) zu Beginn der zweiten Hälfte leitet den Appell des Sprechers an die Geliebte ein, sie möge ihn, wenn sie stirbt, in ihr Gedächtnis aufnehmen, damit sie sich im Jenseits seiner erinnere und ihn wiedererkenne. Es ist der Wunsch, etwas vom Irdischen über die Grenze des Todes, der nicht als absolutes Ende, aber als Schlußpunkt der menschlichen, individuellen Existenz aufgefaßt wird, zu retten.

Das Bild des Jenseits, das in dem Gedicht entworfen wird (mit einander umkreisenden Welten (1, 2) und einem Chor aus Myriaden von Seelen (1, 3), was in der Tat Entlehnungen von Swedenborg sein könnten), ist dabei wohl eher hypothetischer Natur. Es wird eingeführt, um die Begrenztheit der irdischen Liebe aufzuzeigen und zugleich den vergeblichen Wunsch, diese Begrenztheit zu überwinden.

Das Gedicht *„Sleza drožit v tvoem revnivom vzore"* setzt mit einer sparsam skizzierten Situation ein, die durch die Eifersucht der Geliebten, ihre (unausgesprochene) Forderung nach ungeteilter Liebe gekennzeichnet ist. Das Ich des Gedichts hält dem entgegen, seine Liebe brauche „Raum" (1, 3), d. h. Freiheit:

Мою любовь, широкое как море,
Вместить не могут жизни берега.

Meine Liebe, die weit ist wie das Meer,
Vermögen die Ufer des Lebens nicht zu fassen.
(1, 4-5)

Die zweite Strophe gibt – ähnlich wie in *„Menja, vo mrake i v pyli"* – eine schöpfungsgeschichtliche Begründung für die Trennung von himmlischer und irdischer Liebe.

Когда Глагола творческая сила
Толпы миров воззвала из ночи,
Любовь их все, как солнце, озарила,
И лишь на землю к нам ее светила
Нисходят порознь редкие лучи.

Als des WORTES schöpferische Kraft
Mengen von Welten aus der Nacht rief,
Erleuchtete die Liebe sie alle, wie eine Sonne,
Und zu uns auf die Erde gelangen von ihrem Gestirn
Nur seltene Strahlen einzeln herab.

Die Erscheinungen der Natur ermöglichen es, ein wenig von der himmlischen Liebe – als „Widerschein der ewigen Schönheit" („otblesk večnoj krasoty", 3, 2) – zu erhaschen, oder besser: zu hören. Denn wiederum sind Wald, Bach und Blumen zu sprechenden Wesen personifiziert (3. Strophe). Wenn also das Ich für seine Liebe Freiheit postuliert, so steht dahinter der Wunsch, möglichst viel von den Reflexen der „ewigen Schönheit" zu erfassen. Doch dem sind durch die für die irdische Existenz charakteristische Zweiseitigkeit von liebendem Ich und jeweiligem Gegenüber Grenzen gesetzt. Seine Liebe bleibt immer vereinzelt („razdroblennyj", wörtlich: „zerstückelt", 4, 1) und daher in ihrer Freiheit eingeschränkt. Der Anspruch der Freiheit ist somit letztlich erst jenseits der irdischen Existenz verwirklichbar, der Versuch ihrer Vorwegnahme schon in dieser Welt aber ist durch das Wissen um die Herkunft der menschlichen Liebe begründet. Dieses Wissen sucht das Ich seiner Geliebten zu vermitteln – als Erklärung, warum seine Liebe nicht ihr allein gehören kann, und als hoffnungsvolle Aussicht auf eine allumfassende, jenseits aller Individualität stehende Liebe, welche mit dem Ende des diesseitigen Lebens erreicht wird.

Но не грусти, земное минет горе,
Пожди еще, неволя недолга –
В одну любовь мы все сольемся вскоре,
В одну любовь, широкое как море,
Что не вместят земные берега!

Doch sei nicht traurig, der irdische Kummer geht vorüber,
Warte noch, die Unfreiheit währt nicht lange –
In eine einzige Liebe werden wir uns bald ergießen,
In eine einzige Liebe, weit wie das Meer,
Welche die irdischen Ufer nicht fassen.
(5. Strophe)

Die Wiederholung des Bildes aus der ersten Strophe geschieht mit einer gewissen Verschiebung der Bedeutung, denn zu Anfang meint

der Vergleich mit dem Meer die Größe der persönlichen, irdischen Liebe. Hier aber ist die Liebe als göttliches Element gemeint.

Das Gedicht schlägt an einer Stelle eine Brücke zu den poetologischen Texten wie auch zur Naturthematik, nämlich dort, wo von der „ewigen Schönheit" die Rede ist. Das Erkennen dieser Schönheit begegnet in anderem Kontext als Voraussetzung für die Erschaffung von Kunst, und möglich wird sie unter anderem durch die Anschauung der Natur. Diese Themen sind also mit der Liebesphilosophie eng verflochten. V. Solov'ev, der sich mehrfach in Aufsätzen mit den sogenannten Dichtern der reinen Kunst beschäftigt hat, erklärt diesen Zusammenhang so:

> „Der Inhalt dieses Lebens ist die innere Einheit aller Dinge oder die Liebe, ihre Form ist die Schönheit, ihre Bedingung – die Freiheit. – Die Liebe, die das Herz des Dichters ergriff, hat sich ihm als das Wesen des gesamten Daseins enthüllt."[39]

In der russischen Dichtung gibt es kaum einen Autor, der seine Liebeslyrik so eng mit philosophisch-kosmologischen Fragestellungen verknüpft hat, wie A. K. Tolstoj.[40] Andererseits verbleiben auch viele Texte – wie zu sehen war – im Bereich des Privaten, der durchaus irdischen Gefühle, ohne allerdings dem Sinnlichen allzuviel Aufmerksamkeit zu schenken, wie schon Solov'ev feststellt:

> „Nur die ideelle Seite der Liebe findet in seinen Gedichten Ausdruck. Die Liebe ist der konzentrierte Ausdruck – im persönlichen lebendigen Bewußtsein – für den universellen Zusammenhang und den höchsten Sinn des Seins".[41]

Im Vergleich mit den Tolstoj geistig nahestehenden Dichtern der Zeit charakterisiert Lirondelle dessen Liebeslyrik so:

---

[39] W. Sołowjow, Die Poesie des Grafen A. K. Tolstoj (russisch: Poėzija grafa A. K. Tolstogo, zuerst in: Vestnik Evropy 1895, Nr. 5, S. 237-259), in: Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew, aaO., Bd. 7, S. 369-378 (gekürzt), hier: S. 375.

[40] In sowjetischen Darstellungen wird der metaphysischen Seite von Tolstojs Liebeslyrik wenig Aufmerksamkeit geschenkt.

[41] Solowjew, aaO., Bd. 7, S. 377.

„Jamais il ne célèbre l'amour sur le mode éclatant et franchement païen d'un Chtcherbina ou avec l'accent voluptueux d'un Fet, ou sur le ton inquiet d'un Tioutchev hanté par l'idée de la fatalité, mais avec une tendresse qui se mouille par moments de larmes d'émotion indéfinie."[42]

Unter den bisher besprochenen Liebesgedichten waren bereits Beispiele von volksliedhafter Stilisierung aufgetaucht. Die betreffenden Texte stellen nicht so sehr die individuellen Züge des Liebespaars heraus, sondern sie gestalten Grundsituationen von Liebesbeziehungen, wobei die jeweiligen Rollen nur typenhaft angedeutet werden.[43] In *„Kaby znala ja, kaby vedala"* (*„Hätte ich gewußt, hätte ich geahnt"*, 1858), welches ganz die Form des Volkslieds annimmt, schlüpft das Ich in die Rolle eines Mädchens, das in einen stolzen Reiter verliebt ist. Daß diese Liebe enttäuscht wird oder unerfüllt bleiben muß, ist nur angedeutet, der Grund bleibt ungenannt. Alle drei Strophen beginnen mit dem gleichen Vers und zählen dann auf, was das Mädchen alles getan hat, um die Aufmerksamkeit des Jünglings zu erringen, wie sie darauf gewartet hat, ihn zu sehen, und wie sie gegrübelt hat, ob er kommen werde.

Innerhalb des Themenkomplexes sind diese volksliedhaften Gedichte von marginaler Bedeutung, jedoch tragen sie in gewissem Maße zu dessen formaler wie inhaltlicher Bereicherung bei.

Drei größere Dichtungen, denen eigene Abschnitte gewidmet sind, wären im Zusammenhang mit der Liebesthematik ergänzend zu nennen, wobei jeder der Texte das Thema auf jeweils eigene Weise behandelt: *Grešnica* (*Die Sünderin*) in religiöser, *Don Žuan* in philosophischer und *Portret* in psychologischer Perspektive.

c) Kunst, Dichtung, Dichterexistenz

Poetologische Fragestellungen behandelt Tolstoj vorwiegend in seiner Lyrik. In der Dramatik und in *Knjaz' Serebrjanyj* spielen sie praktisch keine Rolle, in der frühen Prosa kommen allenfalls Einzelaspekte zum Vorschein, die noch keinen Rückschluß auf das künst-

---

[42] Lirondelle, aaO., S. 488.

[43] Z. B. *„Ty ne sprašivaj, ne raspytyvaj"* (*„Du, frage mich nicht, prüfe mich nicht"*, 1851) oder *„Zapad gasnet v dali bledno-rozovoj"* (*„Der Westen verlischt in der blaß-rosafarbenen Ferne"*, 1858).

lerische Selbstverständnis und die Kunstauffassung Tolstojs erlauben. Jedoch hat er seine Gedanken außer in der reflektierenden Lyrik auch – und teilweise deutlicher – in Balladen sowie insbesondere in der Verserzählung *Ioann Damaskin* formuliert.

Wie für viele Aspekte seines Schaffens so ist auch im Bereich der Künstlerproblematik Tolstojs Ausgangspunkt die Romantik, deren Bild vom einsamen, unverstandenen Dichter, der abseits der Gesellschaft steht und Zugang zu den höheren Sphären des Geistes hat, er sich in den vierziger Jahren aneignet. B. Zelinsky, der die Aspekte der Dichtereinsamkeit in der russischen Romantik dargestellt hat, unterscheidet zwischen der „fruchtlosen Flucht", dem „ergebnislosen Sich-Verbergen vor den Menschen" bei A. Krylov, der Einsamkeit als „Quelle innerer Sammlung und [...] Voraussetzung schöpferischen Tuns" in Puškins *Poėt* (*Der Dichter*)[44] sowie – ebenfalls bei Puškin (anhand des Gedichts *Ėcho* (*Das Echo*)) – als Grundbefindlichkeit des „Dichterseins in der Welt",[45] wie sie auch von Del'vig oder Baratynskij gestaltet worden ist. Natürlich hat – und dies ist am Übergang von der Romantik zum Realismus immer deutlicher hervorgetreten – die Frage auch eine soziologisch-politische Dimension. Sie besteht in der wechselseitigen Bedingtheit und dem gleichzeitigen Konflikt von „Künstlersein" und „gesellschaftlichem Sein"[46] (insbesondere, seitdem unter Gesellschaft nicht mehr, wie noch bei Žukovskij im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts, ausschließlich die gebildete, aristokratische Gesellschaft verstanden wird) sowie dem „Urgegensatz von Künstler und Kunstpublikum".[47]

In den vierziger Jahren behandelt Tolstoj das Problem noch weitgehend abstrakt und orientiert sich dabei stark an literarischen Vorbildern. In *Poėt* (*Der Dichter*, Anfang der 1840er Jahre), einem seiner frühesten überlieferten Gedichte, nimmt er Motive und Metaphorik von Puškin und Lermontov auf, um das Bild einer doppelgesichtigen Existenz zu zeichnen. Der „Liedersänger" (1, 2) ist in seinem normalen Leben in der Gesellschaft nicht zu erkennen. Die-

[44] B. Zelinsky, Russische Romantik, Köln/Wien 1975, S. 112.
[45] Ebd., S. 115.
[46] Ebd., S. 170 (aufgrund eines Aufsatzes von V. Titov).
[47] Ebd., S. 173 (gestaltet z. B. in Puškins *Poėt i tolpa* (*Der Dichter und die Menge*)).

ses gesellschaftliche Sein ist jedoch nur eine oberflächliche Rolle, die sein eigentliches Wesen verdeckt. Das Uneigentliche kommt in semantisch benachbarten Wörtern wie „gleichgültige Maske" (1, 3) und „verbergen" („skryt'"/„skryvat'", 1, 4 und 2, 2; „tait'sja", 2, 1) zum Ausdruck; das Leben in der Rolle des „braven Soldaten" oder des „friedlichen Bürgers" (3, 3-4) verläuft in ebenmäßigem Fluß („Kak reka sredi ravniny", 3, 2), die schöpferischen Kräfte ruhen (2, 3-4). Die hinter dieser Fassade stehende Dichterexistenz verfügt über die Attribute einer romantischen Künstlergestalt, den „göttlichen Stempel" („bož'ja pečat'", 1, 4), den „stolzen Genius" („gordyj genij", 2, 1). Die verbleibenden Strophen (4-8) beschreiben, wie diese eigentliche Gestalt zum Vorschein kommt, wie sich der „brave Bürger" zum Propheten verwandelt (4, 4) und davongetragen wird über die Grenze der Welt der Gegenstände hinaus („Za veščestvennyj predel", 6, 4). Die Einsamkeit ist auch hier Bedingung des Prozesses der Verwandlung, wobei allerdings die Frage, ob es sich um eine bewußt gewählte Einsamkeit handelt, um Flucht oder Ausgestoßensein, nicht vertieft wird. Einsamkeit steht hier einfach als Negation der Teilnahme am gesellschaftlichen Leben, welches mit der Inspiration des Dichters schlechthin unvereinbar ist.

Während Puškins Gedicht *Prorok* (*Der Prophet*) an der Oberfläche nur die Berufung des Propheten (Jesaja) darstellt, welcher als Dichtergestalt erst noch gedeutet werden muß, gibt Tolstoj hier mit dem Gedichttitel bereits sein Anliegen zu erkennen. Jedoch nennt auch er den Dichter einen Propheten, was bei ihm sein Teilhaftigwerden an der transzendenten Wirklichkeit bedeutet, während von einem Verkündigungsauftrag nicht die Rede ist. Das Synonym, welches Tolstoj schon im Anfangsteil des Textes für den Dichter wählt, ist der Sänger; sein Instrument ist der biblische Psalter (nicht etwa die Leier des heidnischen Orpheus). Er wird „nach der Stimme des Donners" (7, 3) gestimmt, seine Saiten von den „Flügeln eines Cherubs" (8, 3) angeschlagen. Der Sehsinn des Dichters ist verwandelt zum „Blick des Adlers" (8, 2), der unsichtbare Welten zu schauen vermag (8, 1).

Dieser ganze Vorgang ist wiederholbar, wenngleich er nur zu ausgewählten Zeiten möglich ist („V čas velikij, v čas neždannyj", „Zu großer Stunde, zu unerwarteter Stunde", 4, 3). Er ist ein tem-

poräres Überwinden der Schranken der sichtbaren Welt, keine Verwandlung, die den Dichter ein für allemal verändert. Das Hauptmerkmal dieses Dichterbildes ist seine Doppelexistenz.

In ähnlicher Weise stellt das Gedicht *„Menja, vo mrake i v pyli"*, welches für Tolstojs Liebesphilosophie von so zentraler Bedeutung ist, – obwohl es nicht den Dichter zum Gegenstand hat – einen solchen Vorgang des Teilhaftigwerdens an der geistigen Welt dar. Das Erkennen der alles durchdringenden göttlichen Liebe (bzw. des Göttlichen überhaupt) durch die individuelle Liebe und das Inspirationserlebnis des Dichters sind aufs engste verwandte Phänomene. Der Natur kommt bei beiden eine wichtige Rolle zu, da sie das Göttliche in sich trägt. „Vse krugom i ljubit i poet" („Alles ringsum liebt und singt"), lautet der Vers eines Natur- und Liebesgedichts.[48] Mit dem Singen ist dabei nicht nur das sinnlich wahrnehmbare Vogelgezwitscher gemeint, sondern das den Dichter-Sänger Inspirierende in der Natur.

Was in den genannten Texten nur angedeutet wird, ist in einem Gedicht vom Oktober 1856, welches den Kern seiner Aussage gleich in die Anfangszeile setzt, in aller Ausführlichkeit entwickelt: *„Tščetno, chudožnik, ty mniš', čto tvorenij svoich ty sozdatel'"* (*„Vergebens, Künstler, bildest du dir ein, du seist der Schöpfer deiner Werke"*). Tolstoj bedient sich hier des Hexameters, um im langen Atem dieses Verses in sich geschlossene Gedanken und Beispielfälle aus der Geschichte der Künste Schritt um Schritt aufeinander aufzubauen.[49] Das Bild der stolzen Auserwähltheit, wie es uns – in völligem Einklang mit dem Dichterkult der Romantik – in Tolstojs *Poėt* entgegentritt, ist hier teilweise zurückgenommen, die Voraussetzungen hingegen bleiben im Prinzip die gleichen.

Der Argumentationsgang beginnt mit der rhetorischen Frage, ob

---

[48] *„Vot už sneg poslednij v pole taet"* (2, 4).

[49] In einem Brief an Sof'ja Andreevna (6.11.1856) schreibt Tolstoj dazu: „Ich habe eine Sache begonnen, in der ich von den Bildern spreche, die in der Luft schweben... Es ist sehr seltsam, eine Theorie in Versen zu entwickeln, aber ich denke, daß es mir gelingt. Da dieses Theme viel Analyse verlangt, habe ich den Hexameter gewählt – die leichtesten Verse... zugleich aber bereitet mir das Gedicht viel Mühe; es ist so leicht in Pedanterie zu verfallen." (A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 86).

denn die großen Kunstwerke der Menschheitsgeschichte von den Künstlern aus sich selbst erschaffen worden seien. Die Antwort ist ein emphatisches „Nein" (6. Vers). Diese Werke seien schon immer „im grenzenlosen Raum" (13) vorhanden gewesen und von den Künstlern (welche über besondere Gaben verfügten, die ihnen dies erlaubten) nur „gefunden" (9) worden.

Много в пространстве невидимых форм и неслышанных звуков,
Много чудесных в нем есть сочетаний и слова и света,
Но передаст их лишь тот, кто умеет и видеть и слышать,
Кто, уловив лишь рисунка черту, лишь созвучье, лишь слово,
Целое с ним вовлекает созданье в наш мир удивленный.

Viele unsichtbare Formen und unhörbare Klänge gibt es im Raum,
Viele wunderbare Verbindungen von Wort und Licht gibt es darin,
Aber sie wiedergeben kann nur der, der zu hören und zu sehen vermag,
Der, indem er nur die Linie einer Zeichnung, nur eine Harmonie, nur ein Wort erhascht,
Damit ein vollständiges Gebilde in unsere erstaunte Welt zieht.
(15-19)

Die Voraussetzung der Einsamkeit des Dichters wird hier sehr klar begründet als eine bewußt anzustrebende Abkehr vom Irdisch-Sinnlichen zur besseren Konzentration auf das Geistige:

Будь одинок и слеп, как Гомер, и глух, как Бетховен,
Слух же душевный сильней напрягай и душевное зренье

Sei einsam und blind wie Homer und taub wie Beethoven,
Das geistige Gehör aber spanne stärker an und das geistige Sehen
(21-22)

Die dichterische Inspiration selbst wird als ein Vorgang beschrieben, der dem Sichtbarwerden einer Geheimschrift ähnelt (23). Aus der Dunkelheit, in die sich der Dichter begeben soll, treten Farben und Formen hervor (25), „Wohlgestaltete Wortverbindungen verflechten sich zu einer klaren Bedeutung" (26). Dem Künstler obliegt es lediglich, das Gesehene und Gehörte festzuhalten und sich während des anschließenden Schaffens seiner „flüchtigen Vision" (28) zu erinnern.

In der Anfangszeile und den daran anschließenden rhetorischen Fragen deutet sich bereits jene Polemik an, die Tolstoj später mit

den Verfechtern einer praktischen (gesellschaftlich-politischen) Zielen untergeordneten und dementsprechend steuerbaren Kunst führen wird.

Lirondelle konstatiert in diesem Gedicht „une entière conformité avec la théorie de Schelling".[50] Der Hinweis auf Schelling ist zweifellos berechtigt und bestätigt abermals die Verbundenheit Tolstojs mit der russischen Romantik, für die das Studium und die Vermittlung der Schellingschen Kunstphilosophie einen wesentlichen Impuls bedeutet hatte. Über welche Wege er diese Auffassungen aufgenommen hat, läßt sich nicht genau nachvollziehen, da diese in Rußland durch akademische Lehre, philosophische Zirkel und Zeitschriften sowie in dichterischer Bearbeitung in vielfältiger Weise vermittelt waren,[51] aufgrund seiner Kenntnis der deutschen Sprache und Literatur können auch Originalstudien in Betracht gezogen werden.

Im einzelnen ist auf Schellings Unterscheidung von „bewußter" und „bewußtloser" Tätigkeit oder „Kunst" (im Sinne von Kunstfertigkeit als erlernter, d. h. lehrbarer und erlernbarer Fähigkeit) und „Poesie" (als das dem Künstler „durch freie Gunst der Natur" Angeborene) zu verweisen, welche beide unabdingbar bei der ästhetischen Produktion zusammenwirken müssen.[52] Das ästhetische Produzieren entspringt aber nicht „äußeren Zwecken", vielmehr wird der Künstler zu ihm „getrieben", und zwar durch den „unendlichen Gegensatz beider Tätigkeiten" (nämlich der bewußten und der bewußtlosen), weshalb es „*nur* durch Genie" möglich ist.[53] Tolstojs Argumentation besagt in Begriffen Schellings, daß der Teil seiner schöpferischen Arbeit, den er „erschaffen" („sozdatel'", 1; „sozidat'", 28) nennt, eigentlich nur der mechanische, der bewußte Teil ist.[54] Das ästhetische Produkt („tvorenie", 1) aber verdankt seine

---

[50] Lirondelle, aaO., S. 491.

[51] Vgl. W. Setschkareff, Schellings Einfluß in der russischen Literatur der 20er und 30er Jahre des XIX. Jahrhunderts, Leipzig 1939.

[52] F. W. J. Schelling, System des transzendentalen Idealismus (1800), hier nach: ders., Texte zur Philosophie der Kunst, Stuttgart 1982, S. 110 und passim.

[53] Ebd., S. 115 und S. 117.

[54] Eine ähnliche Unterscheidung findet sich übrigens auch bei Fichte;

Existenz nicht (jedenfalls nicht allein) dieser bewußten Tätigkeit, sondern ist die „Vereinzelung des ‚absoluten, [göttlichen] Kunstwerks'".[55]

Tolstojs Gedanke von der Unabhängigkeit des Künstlers und der Zweckfreiheit der Kunst steht in völligem Einklang mit der Beobachtung Schellings, der Künstler könne

> „[...] nur dem Gesetz folgen, das ihm Gott und Natur ins Herz geschrieben, keinem andern. Ihm kann niemand helfen, er selbst muß sich helfen; so kann ihm auch nicht äußerlich gelohnt werden, da, was er nicht um seiner selbst willen hervorbrächte, alsobald nichtig wäre; ebendarum kann ihm auch niemand befehlen oder den Weg vorschreiben, welchen er wandeln solle."[56]

Ungeachtet solcher offensichtlicher Übereinstimmungen wird man Tolstojs Äußerungen nicht primär auf philosophische Studien zurückführen können. Vielmehr zeigt sich in seinen Briefen, daß das, was er in dem Gedicht zum Ausdruck bringt, zutiefst seinem persönlichen Erleben des dichterischen Schaffensprozesses entspringt, während von irgendwelcher Literatur, die ihn etwa hierin beeinflußt hätte, nicht die Rede ist. Gegenüber Sof'ja Andreevna entwickelt er einige Gedanken, die den Ausgangspunkt für das Gedicht bilden und teilweise auch darüber hinausgehen:

> „Ich fühle einen solchen Drang, mit Dir über Kunst, über Dichtung zu sprechen, meine Gedanken und Theorien über Kunst, die sich in meiner Vorstellung bewegen, mit Dir zu teilen. Ich fühle das alles klar, aber ich vermag es nicht klar auszudrücken; Du weißt, was ich Dir von den Versen gesagt habe, die in der Luft liegen, und daß es genügt, sie bei

---

er spricht von Zuständen „süßer Trunkenheit" und „holden Wahnsinns", welche der eigentlichen Arbeit des Künstlers vorausgehen: „Er ist wieder zur kalten Besonnenheit gekommen und stellt mit nüchterner Kunst dar, was er in der Entzückung erblickte, um in seine Verirrung, deren geliebtes Andenken ihn noch mit sanfter Rührung erfüllt, das ganze Geschlecht hineinzuziehen" (J. G. Fichte, Über Geist und Buchstab der Philosophie. Zweiter Brief, zitiert nach: Deutscher Idealismus, Hg. R. Bubner, Stuttgart 1978, S. 156).

[55] W. Beierwaltes, Einleitung, in: Schelling, Texte zur Philosophie der Kunst, aaO., S. 3-46, hier: S. 27.

[56] Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (1807), hier nach: ders., Texte zur Philosophie der Kunst, aaO., S. 92.

einem Haar zu erwischen, um sie aus der ursprünglichen Welt in unsere Welt zu holen... Mir scheint, daß dies auch für die Musik, für die Bildhauerei und für die Malerei zutrifft. Mir scheint, daß wenn wir uns an einem kleinen Haar dieser uralten Schöpfungen festhalten, wir ungeschickt daran zerren, und in unserer Hand bleibt nur etwas Zerrissenes oder Verstümmeltes oder Mißgestaltetes, und dann zerren wir aufs neue Bruchstück um Bruchstück herbei, und anschließend versuchen wir sie zusammenzukleben, oder wir ersetzen das, was fehlt, durch eigene Erfindung, bessern das aus, was wir durch unsere eigene Ungeschicklichkeit verdorben haben, und daher kommen unsere Unsicherheit und unsere Mängel, welche den künstlerischen Instinkt beleidigen... Um das, was wir in unsere Welt bringen wollen, nicht zu verderben und zunichte zu machen, braucht es entweder eines sehr scharfen Blicks oder einer völligen Abgeschiedenheit von äußeren Einflüssen, einer großen Stille um uns herum und einer konzentrierten Aufmerksamkeit oder einer Liebe, ähnlich der meinen, nur frei von Kummer und Sorgen."[57]

Die Frage, was der Antrieb des künstlerischen Schaffens und was der Lohn für den Künstler sei, hat Tolstoj zu einer Auseinandersetzung mit Goethes Gedicht *Der Sänger* angeregt (das wiederum den Vorstellungen Schellings sehr nahe kommt). In seinem Briefwechsel aus den fünfziger Jahren bezieht er sich darauf, indem er sagt, für die Mehrzahl der zeitgenössischen russischen Schriftsteller sei die Goethesche Formel „Ich singe wie der Vogel singt" ein „Buch mit sieben Siegeln".[58]

Eine seiner späten Balladen, *Slepoj* (*Der Blinde*, 1873), nimmt das Thema auf und steigert noch die Aussage: der Sänger verschmäht nicht nur den Lohn, er kann auch auf die Menschen als Zuhörer verzichten und gibt sich mit den Erscheinungen der Natur, die er nicht einmal sehen kann, als Publikum zufrieden. Das Thema und seine Behandlung sind für eine Ballade – auch für die Balladen Tolstojs – recht ungewöhnlich. Ein Fürst ist mit seinen Mannen auf der Jagd, und als er in einem Eichenhain Rast macht, läßt er den blinden Gusli-Spieler zu seiner Unterhaltung rufen. Als dieser

[57] Brief vom 6.10.1856 (A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 85.

[58] In dem Brief vom 25.10.1861 an Karolina Pavlova (ebd., S. 144) heißt es weiter: „Immer wollen sie irgendeinen *Gedanken entwickeln* und etwas beweisen mit einer vorher überlegten Absicht, was ihnen einen mehr oder weniger didaktischen Charakter gibt, möge Gott sie strafen!".

kommt, ist die Jagdgesellschaft bereits wieder aufgebrochen, doch der Blinde merkt es nicht und beginnt zu singen. Er singt, inspiriert wie nie zuvor, von allem, was sein Herz bewegt; vor seinem geistigen Auge zeigen sich alle Erscheinungen der Welt, die Natur ebenso wie das Treiben der Menschen. Als er geendet hat, herrscht um ihn Stille, und der Hain spricht zu ihm, daß er allein sei und sich umsonst bemüht habe. Der Sänger aber antwortet, er habe keinen Lohn erwartet, und auch wenn er sehend gewesen wäre, hätte er gesungen, denn das Lied habe sich ihm mit der bewußtlosen Kraft einer Naturerscheinung entrungen, über die der Mensch keine Macht habe. Zuerst habe er sein Lied angestimmt, um den Fürsten zu erfreuen, doch dann habe er für alle und jedes gesungen, was ihm Aufmerksamkeit zu schenken gewillt war. Er schließt mit einem Gruß an sein Publikum – den Hain, den Bach, die Sterne –, aber auch an die, die ihm nicht zuhörten, den Fürst, das einfache Volk und die Bojaren.

Es gibt hier nur ein Minimum an erzähltem Geschehen, während der größte Teil des 30 Strophen langen Textes in der Beschreibung der Gesänge des Blinden besteht sowie seiner Zwiesprache mit dem Hain, der ihn auf seinen Irrtum hinweist. In diesem Dialog, der durch das Element der sprechenden Naturerscheinung auf Tolstojs frühe romantische Gedichte zurückverweist, ist die Rede des Sängers stark der lyrischen Kommunikationssituation angenähert. Mit einer Vielzahl von Bildern und Vergleichen aus dem Bereich der Natur charakterisiert der Sprecher das Wesen seines Liedes. Es sei stark wie ein Fluß bei der Schneeschmelze, wohltuend wie tauige Nacht, warm wie der Frühling im Mai, freundlich wie die Sonne und bedrohlich wie ein Gewitter, unabwendbar wie der Tod (25. Strophe). Eines der Bilder umfaßt eine ganze Strophe:

Не ведает горный источник, когда
    Потоком он в степи стремится,
И бьет и кипит его, пенясь, вода,
Придут ли к нему пастухи и стада
    Струями его освежиться!

Es weiß der Bergquell nicht, wann
    Er als Fluß durch die Steppe strömen
Und sein Wasser schäumend tosen und brodeln wird,

Ob Hirten und Herden zu ihm kommen werden,
Sich an seinen Fluten zu erfrischen!
(27. Strophe)

Tolstoj vereinigt in dieser Ballade viele seiner Gedanken über Kunst und Künstler. Die Blindheit des Sängers steht für die Entbehrlichkeit der Sinneswahrnehmung – was der Künstler braucht, ist das geistige Sehvermögen („duševnoe oko", 10, 5), welches ihn weiter und tiefer blicken läßt. Der Hauptgedanke ist, wie schon gesagt, die Zweckfreiheit der Kunst, die Unabhängigkeit von materiellem Lohn, ja sogar von dem ideellen Lohn, den die Aufmerksamkeit des Publikums bedeutet. Das Kunstwerk, sofern es ein wirklich inspiriertes ist, wie es hier vorgeführt werden soll, gleicht einer Naturerscheinung; es unterliegt nicht der bewußten Kontrolle oder dem Willen des Künstlers, sondern führt sein Eigenleben (vgl. auch 13. Strophe). Es umfaßt die ganze Welt, die Natur ebenso wie die Schicksale der Menschen und Völker. Mit seinem abschließenden Gruß an die ihn umgebende Landschaft deutet der Sänger an, daß er das, was er von der Natur empfangen hat, an sie zurückgibt. Dichtereinsamkeit ist hier frei von der Bitterkeit des Unverstandenseins, denn die Inspiration, die den Künstler in eine Gestalt von stolzer Würde und Schönheit verwandelt (14. Strophe), ist nicht (wie in Puškins *Prorok*) mit einem Verkündigungsauftrag verknüpft.

Das plötzliche Hervorbrechen der schöpferischen Kräfte ist auch ein Thema zweier Gedichte aus den fünfziger Jahren. In *B. M. Markeviču* (*An B. M. Markevič*, 1856) ist sogar das Bild des Flusses schon vorhanden, welches hier mit dem des Gewitters verbunden wird. In *„Moj strogij drug, imej terpen'e"* (*„Mein strenger Freund, habe Geduld"*, 1857 oder 1858) tritt an seine Stelle der Vergleich mit einem Vulkan. Beide Texte sind durch Anrede eines Gegenübers dialogisiert, in dem früheren deutet die Widmung an Markevič einen biographischen Hintergrund an, was in dem späteren nur dann der Fall ist, wenn man ihn als Fortsetzung des ersten ansieht. In ihrer Struktur sind sie sich äußerst ähnlich, sie bestehen aus 12 bzw. 15 vierhebigen Jamben, die allerdings nach unterschiedlichem Schema gereimt sind. Die beiden Anfangszeilen genügen dem Autor jeweils, um – mit einem leicht ironischen Unterton – den Vorwurf geringer

künstlerischer Produktivität aufzunehmen, den der Angesprochene vorgebracht hat (nebeneinandergestellt würden sogar die Anfangszeilen miteinander reimen). Der verbleibende Teil enthält die Erwiderung des Sprechers, in der er in den schon genannten Bildern die Gesetzmäßigkeit der Inspiration erläutert. Auf eine längere Phase der Vorbereitung, während der „Gedanken" oder „Gesänge" in der Tiefe der Seele schlummern, wird, wenn es Zeit ist, zwangsläufig ihr Ausbruch folgen.

Sicherlich wird in diesen Texten nicht die philosophische Tiefe anderer poetologischer Gedichte erreicht, vielmehr spricht hier die dichterische Praxis, die Erfahrung von Phasen wechselnder Produktivität, deren Ursachen anschaulich gemacht werden sollen.

In diese Gruppe eher diskursiver Texte gehören auch *I. S. Aksakovu* (*An I. S. Aksakov*, 1859) und das berühmte und vielzitierte *Protiv tečenija* (*Gegen den Strom*, 1867).[59] Das erste hat, obwohl mit 56 Versen wesentlich länger, eine ähnliche Grundstruktur wie die beiden zuvor besprochenen. Es ist die Erwiderung des Dichter-Ichs auf den Vorwurf von zuviel Feierlichkeit und zu wenig Einfachheit in seiner Dichtung.[60] Dieser wird in den Versen 1-4 zusammengefaßt und in den darauffolgenden vier Versen bestätigt, wobei der Sprecher auf ein Bild aus der frühen Puškin-Nachahmung *Poėt* zurückgreift:[61]

И я не раз под голос грома,
Быть может, строил мой псалтырь.

Und nicht selten habe ich nach der Stimme des Donners
Vielleicht meinen Psalter gestimmt.
(7-8)

---

[59] Hierher wäre auch das Gedicht *„Kak seljanin, kogda grozjat"* (*„Wie der Landmann, wenn des Krieges"*, 1858) einzuordnen, das dem Dichter rät, in schlechten Zeiten sein „prophetisches Wort" in „dunkler Rede" (3, 3-4) zu verbergen.

[60] Anlaß für das Gedicht waren offensichtlich Äußerungen Ivan Aksakovs über die Verserzählungen *Grešnica* und *Ioann Damaskin* (vgl. A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie stichotvorenij v dvuch tomach (1984), Bd. 1, S. 542).

[61] Verse 7, 3-4.

Wie dort wird dies mit der Verbundenheit mit dem Jenseits, der „unsichtbaren Welt" (6), dem „geheimnisvollen Vaterland" (10) begründet. Der große Mittelteil (Verse 9-38) hingegen ist eine emphatische Bejahung der Schönheit des irdischen Lebens im allgemeinen und der Schönheit Rußlands im besonderen. Tolstoj zitiert in diesem Teil die Schlußverse aus Lermontovs Gedicht *Rodina* (*Heimat*, 1841; hier 21-22) sowie einen acht Zeilen umfassenden Abschnitt aus einem eigenen Gedichtentwurf aus den vierziger Jahren („*Begut razorvannye tuči*" („*Es eilen die zerissenen Wolken*"); hier 27-34), den er später in ein scherzhaft-patriotisches Gedicht eingearbeitet hat, das ebenfalls Entwurf geblieben ist („*Druz'ja, vy soveršenno pravy*", „*Freunde, Ihr habt vollkommen recht*", 1857 oder 1858).[62] Die Selbstzitate bestätigen – auf eine für den zeitgenössischen Leser gleichwohl nicht ersichtliche Weise – den einen Teil der Aussage des Gedichts, daß nämlich dem Dichter seine Heimat sowie die diesseitige Welt überhaupt teuer sind. Mit dem Lermontov-Zitat hebt er insbesondere die russische Landschaft und das einfache russische Leben hervor. Jedoch schließt sich an die lange Aufzählung all dessen, was der Sprecher im irdischen Leben liebt, die Frage an, ob damit der Endzweck der menschlichen Existenz erreicht sei (39-44). Das „Nein" (45), mit dem die Frage beantwortet wird, ist (als Versanfang und betontes Wort in metrisch unbetonter Stellung) stark hervorgehoben. Es leitet die Erläuterungen über den Zusammenhang der beiden gegenübergestellten Bereiche ein, welche einige bereits referierte Gedanken über das Wesen der Kunst wiederholen und vertiefen.

Нет, в каждом шорохе растенья
И в каждом трепете листа
Иное слышится значенье,
Видна иная красота!
Я в них иному гласу внемлю
И, жизнью смертною дыша,
Гляжу с любовию на землю,
Но выше просится душа;
И что́ ее, всегда чаруя,

[62] Hierauf hat Jampol'skij aufmerksam gemacht (A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 1, S. 746).

Зовет и манит вдалеке –
О том поведать не могу я
На ежедневном языке.

Nein, in jedem Rascheln einer Pflanze
Und in jedem Zittern eines Blatts
Ist eine andere Bedeutung zu hören,
Eine andere Schönheit zu sehen!
Ich lausche in ihnen einer anderen Stimme
Und, indem ich das sterbliche Leben atme,
Schaue ich mit Liebe auf die Welt,
Doch höher will die Seele;
Und das, was sie stets bezaubert,
Sie ruft und lockt aus der Ferne –
Darüber kann ich nicht künden
In alltäglicher Sprache.
(45-56)

Die den Sinnen zugängliche Welt wird als äußere Erscheinung einer höheren Realität betrachtet, die der eigentliche Gegenstand der Kunst ist. Irdische Schönheit, auch die Schönheit von Natur und Landschaft Rußlands, hat nur darin ihren Wert für die Dichtung, als Selbstzweck ist sie für den Dichter sinnlos.[63] Hiermit erklärt sich auch das Fehlen reiner Naturgedichte im Werk Tolstojs sowie andererseits das häufige Vorkommen von Naturelementen in bildlicher Bedeutung.

Während diese Texte aus den späten fünfziger Jahren dichterische Repliken auf Äußerungen wohlmeinender Kritiker darstellen, stellt *Protiv tečenija* den Versuch Tolstojs dar, auf die inzwischen verschärfte geistige Hauptströmung seiner Zeit zu antworten und die Kunst zum Widerstand gegen dieselbe aufzurufen. Wiederum wählt er die Form des Dialogs, wobei er die Gegenposition – hier zu verstehen als die vorherrschende öffentliche Meinung – ausführlicher zu Wort kommen läßt (1, 2-8; 3, 5-8; 4, 5-8). Seine Argumente,

[63] Insofern ist es nur mit Einschränkung gerechtfertigt, wenn K. Runge den Text als Naturgedicht behandelt, auch wenn er einräumt, es sei zugleich Tolstojs „*profession de foi*" (übrigens, ohne den Kern dieses Programms, welcher ja die Bedeutung der Natur stark relativiert, anzusprechen); ders., Landschafts- und Naturbilder in den Gedichten A. K. Tolstojs, in: Zeitschrift für Slawistik 1, 4 (1956), S. 115-138, hier: S. 116f.

um gegen das Nützlichkeitsdenken und die Kunstfeindlichkeit seiner Zeit anzugehen, bezieht der Sprecher aus der Geschichte, und zwar bezeichnenderweise nicht aus der Geschichte der Künste, sondern aus dem Bereich der Religion. Seine Fallstudien sind der byzantinische Bilderstreit und die Passionsgeschichte bzw. die Entstehung des Christentums. Fazit dieser Beispielfälle ist, daß zahlenmäßige Überlegenheit noch nicht einen Anspruch auf Recht oder Wahrheit beinhaltet. Die Diktion ist durch die dialogische Gegenüberstellung der Positionen, durch zahlreiche Imperative, Ausrufe und rhetorische Fragen sowie durch die refrainartige Wiederholung der Formel „Protiv tečenija" am Schluß der fünf Strophen der eines Streitgesprächs angenähert. Dies unterstützt auch das regelmäßig vorwärtsdrängende Metrum (je Strophe sieben vierhebige Daktylen und der zweihebige Schlußvers).

Diese Behandlung des poetologischen Themas ist für A. K. Tolstoj recht ungewöhnlich, die kämpferische Tonart, die er hier anschlägt, ist bei ihm sonst auf solche Texte (satirische zumeist) beschränkt, die das kritisierte Objekt in den Mittelpunkt stellen. Ungewöhnlich ist auch – wenn man von dem Gedicht *Poėt* absieht – der enge Bezug zur Religion. Zwar ist Tolstojs Kunstverständnis, so wie es aus den bisher besprochenen Texten hervorgeht, zweifellos religiös begründet. Aber durch die Analogsetzung von Dichtung einerseits und Ikonenmalerei bzw. Verkündigung der christlichen Lehre andererseits wird gleichsam die Grenze zwischen sakralem und profanem Bereich aufgehoben, so daß in der Schlußstrophe die Künstler als eine Schar von Wahrern der Religion auftreten.

Други, гребите! Напрасно хулители
Мнят оскорбить нас своею гордынею –
На берег вкоре мы, волн победители,
Выйдем торжественно с нашей святынею!
Верх над конечным возьмет бесконечное,
Верою в наше святое значение
Мы же возбудим течение втречное
Против течения!

Freunde, rudert! Vergebens meinen die Schmäher,
Uns durch ihren Hochmut zu beleidigen –
Ans Ufer werden wir bald als Bezwinger der Wellen

Feierlich mit unserem Heiligtum treten!
Die Unendlichkeit erringt den Sieg über das Endliche,
Durch den Glauben an unsere heilige Bestimmung
Erwecken wir die Gegenströmung
Gegen den Strom!

Das Gedicht widerspricht in gewisser Weise dem anderswo formulierten Anspruch der Zweckfreiheit der Kunst, indem es sich in die geistigen Kontroversen des zeitgenössischen Rußland einmischt – sei es auch als Eintreten für die Autonomie der Kunst. Immerhin ist die Wirkung, auf die es zielt, keine praktische, sondern eine geistige.

Ein Jahr vor seinem Tod, als Tolstoj bereits schwer krank war, schrieb er das Gedicht *„Prozračnych oblakov spokojnoe dviženie"* (*„Der durchsichtigen Wolken ruhige Bewegung"*, September 1874). Es entstand einer Briefäußerung Tolstojs zufolge im Zustand der Bewußtlosigkeit.[64] Vom äußeren Anlaß und Bildgehalt her handelt es sich um ein Herbstgedicht, thematisch geht es um den Dichter, der im Angesicht des nicht mehr fernen Todes die Bilanz seines Lebens ziehen soll. Viel Raum ist der Schilderung der Natur vorbehalten (die ersten 18 von 24 Versen), die voller Allusionen ist auf ein Menschenleben, das seinen Höhepunkt längst überschritten hat. Die in der Natur einkehrende Ruhe drückt sich auch im langen, ebenmäßigen Vers (sechshebige Jamben) aus. Erst die sechs abschließenden Verse, vorbereitet durch die Einschaltung des beobachtenden Subjekts (17-18), übertragen das Herbstthema auch explizit auf den menschlichen Bereich. Formal handelt es sich um die wörtliche Rede der sprechenden Natur, der lautlos fallenden Blätter.

– Всему настал покой, прими ж его и ты,
Певец, державший стяг во имя красоты;
Проверь, усердно ли ее святое семя
Ты в борозды бросал, оставленные всеми,
По совести ль тобой задача свершена
И жатва дней твоих обильна иль скудна?

[64] Vgl. Brief vom 5.2.1875 an Caroline von Sayn-Wittgenstein (A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 436f).

„Überall ist Ruhe eingekehrt, nimm nun auch du sie hin,
Du Sänger, der das Banner der Schönheit hoch hielt;
Prüfe, ob du mit Eifer den heiligen Samen
In die von allen verlassenen Furchen gelegt hast,
Ob du nach deinem Gewissen deine Aufgabe erfüllt hast
Und ob die Ernte deiner Tage reich ist oder dürftig?"
(19-24)

Die biblische Herkunft des Bildes vom Samen, der ursprünglich das Wort Gottes bedeutet, wird durch das Attribut „svjatoj" („heilig") ausdrücklich betont und unterstreicht den religiösen Anspruch an den Künstler. Somit erhält auch der Begriff der Schönheit einen religiösen Sinn, der Dienst an der Schönheit wird zum Dienst an Gott und seiner Schöpfung.

d) Lebensweg und Lebenskampf; Seelenstimmungen

Eine relativ geschlossene Gruppe bilden die Gedichte, in denen das lyrische Subjekt über die Verfassung seiner Seele reflektiert, wobei es sich nicht in einer bestimmten Rolle sieht (Ich als Dichter, Ich in einer Liebesbeziehung), sondern gleichsam reduziert und konzentriert auf den Komplex von Stimmungen, Empfindungen und Emotionen. Bei einem Teil der Texte geschieht dies mit einem Blick auf den Verlauf seines Lebens; die Konfrontation der Seele mit dem äußeren Leben steht zuweilen auch ganz im Mittelpunkt. Das Thema zieht sich durch alle Schaffensphasen Tolstojs, der Schwerpunkt liegt jedoch eindeutig auf den späten fünfziger Jahren.

Ein Teilaspekt ist die Vorstellung vom Leben als Kampf bzw. vom Kampf des Ich mit dem Leben, wobei das Leben in personifizierter Form erscheinen kann. Die Auseinandersetzung mit dem Leben macht den Menschen hart, sie tötet seine Emotionen ab, erschöpft ihn. In *„Serdce, sil'nej razgorajas' ot godu do godu"* (*„Das Herz, das von Jahr zu Jahr stärker erglüht"*, 1856) erscheint das „weltliche Leben" (2) in doppelter Bildgestalt; in der ersten Hälfte des Gedichts (Verse 1-3) als das kalte Wasser, in das der Sprecher sich gleich einem glühenden Eisen geworfen sieht, während die zweite Hälfte (4-6) das Bild einerseits fortführt, andererseits das Leben durch die unmittelbare Anrede personifiziert. Der Sprecher beklagt

sich beim Leben über das, was es ihm angetan hat, will seiner Wirkung aber dennoch widerstehen: „Vse že ne stanu blestjaščej cholodnoju stal'ju!" („Trotzdem werde ich kein glänzender, kalter Stahl!", 6). N. Koržavin hat auf die thematische Verwandtschaft dieses Gedichts mit Texten Lermontovs hingewiesen. Gemeinsam sind beiden das Beharren auf Geistigkeit und die Ablehnung des gesellschaftlichen Lebens, eine Ablehnung, die allerdings gegenüber Lermontovs jugendlichem Eifer und Zorn bei Tolstoj „reif, nüchtern und erwachsen" wirkt.[65]

Dies gilt auch für das Gedicht *„Ja vas uznal, svjatye ubeždenija"* (*„Ich habe euch erkannt, heilige Überzeugungen"*, 1858), wo der Sprecher in etwas konkreterer Form schildert, wie nach einer Phase der Trübung, des Erkaltens die in der Jugend verspürte Schärfe der Empfindungen („Moj prežnij gnev i prežnjaja ljubov'", „Mein früherer Zorn und meine frühere Liebe", 2, 4) zu ihm zurückkehrt. Es hat mit dem vorigen Gedicht das Attribut der Kälte gemeinsam, welche das Leben – wenigstens vorübergehend – bewirkt („Ne navsegda moja ostyla krov'", „Nicht für immer ist mein Blut erkaltet", 2, 2). Dieses verbindet sich mit dem abschließenden Bild des Kreislaufs der Jahreszeiten (bzw. des Planeten), der neuerlichen Zuwendung zur Sonne, dem Ende des Winters, dem Ergrünen und Erblühen des Frühlings (3, 3-6).

Auch im Ton der Volksdichtung hat Tolstoj das Thema gestaltet. In zwei Texten[66] erscheint das Leben zum alten, bösen Weib personifiziert, das den Sprecher erfaßt hat und im Kampf mit ihm seine Kräfte raubt, wobei es ihn noch mit Geschimpfe und Klatsch belästigt. Das Weib bringt Kummer und trübe Gedanken, es zerstört das Schöne. Der Sprecher schließt in beiden Fällen mit der Aufforderung, von ihm abzulassen und ihm Freiheit und Ruhe zu gewähren.

„Gospod', menja gotovja k boju" (*„Als der Herr mich zum Kampf vorbereitete"*, 1857) ist die Klage des Sprechers darüber, daß er für den Lebenskampf schlecht gerüstet sei. Zwar habe Gott ihn mit gu-

---

[65] N. Koržavin, Poėzija A. K. Tolstogo, in: A. K. Tolstoj, Stichotvorenija, Moskva 1967, S. 3-30, hier: S. 18f.

[66] *„Net, už ne vedat' mne, bratcy, ni sna, ni pokoju!"* (*„Nein, Brüder, ich kenne nicht mehr Schlaf noch Ruhe"*, 1859) und *„Ispolat' tebe, žizn' – baba staraja"* (*„Wohl dir, Leben – altes Weib"*, 1859).

ten Gaben – Zorn und Liebe (2), Kraft des Herzens (6) – ausgestattet und ihm den rechten Weg gewiesen, doch habe er versäumt, ihn auch „unbeugsam und hart" zu machen. Dadurch würden die guten Gaben zunichte gemacht („I gnev svoj ja istratil darom, / Ljubov' ne vyderžal svoju", „Meinen Zorn habe ich umsonst vergeudet, / Meine Liebe habe ich nicht ausgehalten" 9-10), ungeschützt ziehe er in die Schlacht, so daß er an seinen Wunden werde sterben müssen.

Die periodische oder zyklische Wiederkehr bestimmter seelischer Empfindungen ist ein Element, das bereits aus den Liebesgedichten geläufig ist und mit diesen in offenkundigem Zusammenhang steht. Im vorliegenden, allgemeineren Kontext finden sich teilweise analoge Bilder, das des Meeres etwa[67] oder, wie bereits an einem Beispieltext gezeigt, das der Jahreszeiten.[68] In *„Čto ni den', kak polomja so vlagoj"* (*„Was auch immer für ein Tag, wie die Flamme mit der Nässe"*, 1858) wählt Tolstoj die benachbarten Bilder eines bunten Flechtwerks („pestrym perepletom", 6) und eines „goldenen Musters auf dunklem Stoff" („Zolotoj uzor na temnoj tkani", 8), das von Gedanken („to v solnce, to v tumane", „mal in der Sonne, mal im Nebel", 7) gewebt wird.[69] Dieselbe Kombination von Bildern (und dieselben Reimwörter) hat Tolstoj zuvor schon in dem Gedicht *„Da, bratcy, ėto tak, ja ne pod paru vam"* (*„Ja, Brüder, das ist so, ich passe nicht zu euch"*, 1856) verwendet.

То я весь в солнце, то в тумане,
Веселость у меня с печалью пополам
Как золото на черной ткани.

---

[67] Z. B. *„Vzdymajutsja volny kak gory"* (*„Die Wellen wirbeln hoch wie Berge"*, 1866).

[68] *„Ja vas uznal, svjatye ubeždenija"* (s. o.); vgl. auch das Frühlingsgedicht *„Zvonče žavoronka pen'e"* (*„Klangvoller der Gesang der Lerche"*, 1858) mit dem bekannten Schlußbild der zwischen Himmel und Erde gespannten Saiten.

[69] Ein fast identisches Bild verwendet V. Chodasevič in seinem Gedicht *Bez slov* (*Ohne Worte*, 1918), um entsprechend das Auf und Ab des Lebens bzw. der Seele (lichte und dunkle Phasen) zu verdeutlichen. Da sich das Bild im Text aus einer Alltagssituation (Beobachtung einer nähenden Frau) herleitet, kann es sich auch um eine zufällige Übereinstimmung handeln.

Mal bin ich ganz in der Sonne, mal im Nebel,
Fröhlichkeit teilt sich bei mir mit Traurigkeit
Wie Gold auf einem schwarzen Tuch.
(2-4)

Ein Gedichtpaar aus dem Jahr 1858 zeigt das Subjekt als Beobachter einer einmal wilden, aufgewühlten und einmal stillen, bewegungslosen Meereslandschaft. In beiden Fällen entspricht der Zustand des Meeres der Stimmung des Betrachters. Schon durch die Anfangszeilen sind die Gedichte ausdrücklich aufeinander bezogen – *„Drobitsja, i pleščet, i bryzžet volna"* (*„Die Welle bricht sich und klatscht und spritzt"*) und *„Ne penitsja more, ne pleščet volna"* (*„Das Meer schäumt nicht, die Welle klatscht nicht"*) – und machen das komplementäre Verhältnis deutlich, in dem sie zueinander stehen. Beide Seelenstimmungen sind mit positiven Attributen versehen, jedoch ist die erste von kraftvoller Aktivität, die zweite hingegen von Ausgeglichenheit und Tiefe gekennzeichnet. Beide Bilder ergänzen sich nicht nur gegenseitig, sie fügen sich auch wiederum zu einer Bewegung zusammen, einem Wechsel von Zuständen, wie im Bild der Gezeiten oder der aufs Ufer zulaufenden und wieder zurückfließenden Wellen.

Mehrere Texte schildern einen Zustand der Traurigkeit und Lethargie. Häufig ist es die Traurigkeit über den Verlust von etwas, sei es die Größe eines Adelsgeschlechts, eine geliebte Person oder die eigene Lebenskraft, die mit dem Alter schwindet.[70] Ein Gedicht geht allerdings über das bloße Reflektieren über diesen Zustand hinaus, will ihn überwunden sehen. Die Form, in der dies ausgedrückt wird, ist eine originelle Variante der Wettermetaphorik, wie wir sie in den bisherigen Gedichten gesehen haben. Sonst werden bildspendender und bildempfangender Bereich lediglich in einen erhellenden Bezug zueinander gebracht, das beobachtende Subjekt bleibt gegenüber dem Bildbereich passiv. In *„Ja zadremal, glavu ponurja"* (*„Ich bin eingeschlummert, mit hängendem Kopf"*, 1858) aber will der Spre-

[70] Vgl. *„Šumit na dvore nepogoda"* (*„Draußen tobt ein Unwetter"*, vierziger Jahre), *„Pusto v pokoe moem. Odin ja sižu u kamina"* (*„Leer ist es in meinem Zimmer. Alleine sitze ich am Kamin"*, 1851) und *„Derevco moe mindal'noe"* (*„Mein Mandelbäumchen"*, 1857 oder 1858).

cher seinen Seelenzustand gleichsam aus dem Bildbereich heraus verändern: er ruft Gott an, er möge ihm ein Gewitter senden, welches ihn aus der Lethargie herausreiße. Es ist dies natürlich kein reales Gewitter, sondern ein göttliches (bildliches), bei dem der Donner die Stimme Gottes ist. Sich selbst transponiert der Sprecher erst in der antizipierten Überwindung seines jetzigen Zustands ins Bildhafte, nämlich in dem Vergleich, mit dem das Gedicht schließt:

И, вняв карающим словам,
Как камень от удара млата,
Огонь таившийся издам!

Und wenn ich die strafenden Worte höre,
Werde ich wie ein Stein unter Hammerschlägen
Das verborgene Feuer versprühen!
(3, 2-4)

Eine Sonderstellung nimmt innerhalb dieser Gruppe das Gedicht „*Zemlja cvela. V lugu, vesnoj odetom*" („*Die Erde blühte. In der Wiese, in Frühling gekleidet*", 1875) ein, das den überlieferten Zeugnissen zufolge die letzte Dichtung ist, die A. K. Tolstoj vor seinem Tod geschrieben hat.[71] An Umfang und gedanklicher Tiefe übertrifft es die übrigen Texte bei weitem. Es ist ein Frühlingsgedicht, jedoch ganz im Präteritum gehalten – nicht reines Erleben, sondern mehr ein erinnerndes Vergegenwärtigen. Die fünf Strophen umfassen je acht Verse in fünfhebigen Jamben, wobei die ersten sechs Verse alternierend gereimt sind, die Strophen schließen jeweils mit einem Reimpaar (der Wechsel von weiblichen und männlichen Reimen wird von Strophe zu Strophe umgekehrt). Die beiden ersten Strophen haben gemeinsam, daß sie von der Naturschilderung (1-6) im abschließenden Verspaar zu den Empfindungen des beobachtenden Ich übergehen:

Царил покой; но под безмолвной тенью
Могучих сил мне чуялось движенье.

Es herrschte Ruhe; doch unter dem lautlosen Schatten
Spürte ich die Bewegung mächtiger Kräfte.
(i, 7-8)

[71] Vgl. A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie stichotvorenij (1984), Bd. 1, S. 579.

И думал я, в померкший глядя свод:
Куда меня так манит и влечет?

Und als ich zum verlöschenden Himmelsgewölbe sah, dachte ich,
Wohin lockt und zieht es mich so sehr?
(2, 7-8)

Die dritte und vierte Strophe reflektieren über dieses Erwachen jugendlicher Empfindungen, das völlig unerwartet kommt für den Sprecher, der all die Gefühle von Begeisterung, Hoffnungen und Ängsten lange hinter sich gelassen zu haben glaubte. Der Vorgang wird beschrieben als ein Flug, zu dem die Natur ihn emporreißt („I mnilos' mne, čto ja leču bez kryl, / Perechožu, pod-jat prirodoj vseju, / V odin poryv neuderžimyj s neju!", „Und es schien mir, als flöge ich ohne Flügel, / Als ginge ich hinüber, emporgehoben von der ganzen Natur, / In einem unaufhaltsamen Aufschwung mit ihr!", 3, 6-8), und als ein Sterben und Wiedererwachen zu neuem Leben, zur „Erkenntnis des Daseins" (4, 7-8). Die Antwort auf die Frage, was dies alles zu bedeuten habe, vernimmt der Sprecher gleichsam aus der Natur selbst (aus dem Geräusch des Windes in den Blättern):

Задачи то старинной разрешенье
В таинственном ты видишь полусне
То творчества с покоем соглашенье,
То мысли пыл в душевной тишине...
Лови же миг, пока к нему ты чуток,–
Меж сном и бденьем краток промежуток!

Die Lösung der uralten Aufgabe ist es,
Was du in geheimnisvollem Halbschlaf siehst,
Die Übereinstimmung von Schaffen und Ruhe,
Die Glut des Gedankens in seelischer Stille...
Erhasche den Moment, solange du ihn spüren kannst,–
Der Raum zwischen Traum und Wachen ist nur klein!
(5, 3-8)

Diese Antwort enthält gleichsam die Auflösung aller Widersprüche und bleibt doch rätselhaft. Sie beläßt im ungewissen, ob es sich um einen Moment der Inspiration handelt, um ein Einswerden mit der Natur oder etwa um eine Vorahnung des Todes. Dieses Element der

Unklarheit, die ja der Unklarheit der Empfindung selbst entspricht, verleiht dem Gedicht einen besonderen Reiz, den keines der früheren aufzuweisen hat.

3. Historische und patriotische Thematik (Lyrik, Balladen, Parodien)

Stoffe aus der russischen Geschichte haben A. K. Tolstoj seit den vierziger Jahren beschäftigt und zu Bearbeitungen in verschiedenster Form angeregt. Während der Arbeit an dem Roman *Knjaz' Serebrjanyj* entstanden mehrere Balladen, die sich mit der Schreckensherrschaft Ivans IV. auseinandersetzen und enge thematische und motivische Verbindungen zum Roman aufweisen. Aus demselben Zeitraum gibt es eine Reihe von kürzeren Gedichten, die der russischen Heimat, ihrer Schönheit und Größe gewidmet sind, wobei das Thema gelegentlich ins Historische vertieft wird. Ein zweiter, noch fruchtbarerer Schwerpunkt von Balladen mit historischer Thematik liegt in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren, d.h. nach Abschluß der Trilogie. In den Texten dieser Schaffensphase wird der historische Stoff überwiegend im Hinblick auf eine historische Aussage gestaltet, teilweise tritt dies jedoch zugunsten allgemeinmenschlicher Problemstellungen zurück, welche in volkstümlich-parabelhafter, romantisch-unheimlicher oder parodistischer Form umgesetzt sein können. In einigen Balladen geht Tolstoj auch über die Grenzen Rußlands hinaus und verarbeitet Stoffe und Motive des europäischen Mittelalters.

Eines der frühesten Gedichte aus diesem Bereich ist *Kolokol'čiki moi* (*Ihr meine Glockenblumen*, vierziger Jahre), das einen balladesken Ton mit parabelhafter Darstellungsweise verbindet. In den insgesamt zwölf Achtzeilern wechseln vierhebige (katalektische) mit dreihebigen (akatalektischen) Trochäen ab. Als Sprecher fungiert ein Reiter, der ziellos durch die Steppe streift und dessen Rede sich zunächst an die Steppenblumen richtet, dann (ab 4, 5) an sein Pferd, während die zweite Hälfte des Gedichts keinen unmittelbaren Adressaten mehr hat, jedenfalls bis zur letzten Strophe, die fast wörtlich die erste Strophe (mit der Apostrophe der Blumen) wiederholt. Der zweite Teil ist es auch, der ein – gleichwohl irreales

(antizipiertes) – Geschehen erzählt.

Der Reiter entschuldigt sich bei den Blumen, daß die Hufe seines Pferdes sie zertrampeln, jedoch könne er das Pferd nicht im Zaum halten, da es „wild" und „unbezähmbar" (4, 8) sei. Die Andeutung, daß es hier nicht um ein Pferd und einen Reiter geht, sondern diese nur in bildhafter Funktion erscheinen, ergibt sich aus dem Ausdruck „slavjanskij kon'" („slavisches Pferd", 4, 7). Er legt nahe, daß mit den in den nachfolgenden Strophen gestellten Fragen des Reiters nach seiner Zukunft und den Versuchen ihrer Beantwortung das Schicksal der slavischen Völker gemeint ist. Die sechste Strophe handelt davon, daß der Reiter stürzen oder von einem Feind (einem „zloj kirgiz-kajsak", 6, 3) getötet werden könnte. Der daran sich anschließende Abschnitt hingegen gibt eine positive Antwort, wobei diese nur zu Anfang (7, 1-2) in der Frageform gehalten wird, während sie dann in die Aussageform und ins Präsens übergeht.

Es wird beschrieben, wie Pferd und Reiter zu einer „lichten Stadt" mit dem Kreml des Herrschers (7, 1-2), d. h. nach Moskau, gelangen und, zusammen mit einer „lichten Gesandtschaft" (7, 8) aus dem Westen, zunächst von Glockengeläut und dem Volk in den Straßen, dann vom Zaren selbst begrüßt werden. Der Zar empfängt sie als seine lange erwarteten Kinder, die nun den Weg zur „rechtgläubigen Stadt" (10, 4) gefunden haben. Jene sind ihrerseits froh, vor ihrem – aufgrund des gemeinsamen Bluts – rechtmäßigen Herrscher zu stehen (10, 6-8). Das Ereignis wird gefeiert, und die Kunde verbreitet sich bei den Nachbarvölkern. Eine Strophe, die die politische Aussage noch deutlicher macht, schloß sich in einer handschriftlichen Fassung des Gedichts an diese zehnte Strophe an.[72] Es werden Russen, Tschechen, Kroaten und Polen und ihre gemeinsame Vorgeschichte erwähnt. Der russische Zar wird von den Völkern aufgefordert, ihr Herrscher zu sein.

In der ursprünglichen Fassung gab es noch nicht dieses panslavistische Programm der Vereinigung der Slaven unter Führung Moskaus. Dort künden die Glockenblumen von der vergangenen, „verblühten" (6, 1) Größe Rußlands, von Recken und Zaren, von Novgo-

[72] Vgl. A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie stichotvorenij (1984), Bd. 1, S. 503.

rod und den Kirchen Moskaus, von Bojaren und Kosaken.[73]

Zur Veröffentlichung im »Sovremennik« (1854) gab Tolstoj übrigens nur die Strophen 1 bis 5 und 12, so daß die politische Intention nicht mehr erkennbar war. Allerdings erschien im gleichen Heft der Zeitschrift das Gedicht „*Oj, stogi, stogi*" („*Heda, ihr Heuschober*", vierziger Jahre), in dem die gleiche Aussage immerhin deutlich genug ausgesprochen ist, um ihren Sinn zu verstehen. Die slavischen Völker figurieren hier als Heuschober. Früher standen sie als Blumen alle zusammen auf der Wiese, dann wurden sie abgemäht und in einzelne Haufen getrennt. Nun führen sie Klage darüber, wie sie unter der Trennung und ihren Feinden (Raben auf ihren Köpfen) zu leiden haben. Sie rufen den Adler (Rußland) an, der ihre Peiniger vernichten und sie erretten möge.

Landschaftselemente haben in diesen beiden Texten primär bildhafte Funktion. In Texten wie „*Kraj ty moj, rodimyj kraj*" („*Du mein Land, mein Heimatland*"), das in Zusammenhang mit der Naturlyrik schon erwähnt wurde, ist die Landschaft selbst (im Sinne von Heimat), und zwar die ukrainische Landschaft das Thema.

Hierher gehört vor allem Tolstojs Paraphrase von Goethes *Mignon* („*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn*")[74]: „*Ty znaeš' kraj, gde vse obil'em dyšit*" („*Kennst du das Land, wo alles Überfluß atmet*", vierziger Jahre). Es besteht zum größten Teil aus idealisierten Landschaftsschilderungen und idyllischen Beschreibungen des Volkslebens. Bisweilen, insbesondere in den beiden letzten Strophen, geht es aber auch um die Geschichte des Landes, um berühmte Schlachten und die Verteidigung der alten Gesetze und des orthodoxen Glaubens (7, 6) sowie um den nunmehr verfallenen Sitz des früheren Hetmans der Ukraine. Reales Vorbild hierfür waren die Ruinen des unvollendeten Palastes K. A. Razumovskijs (in Baturin),

---

[73] Ebd., S. 502f.

[74] Von Goethe hat Tolstoj das Sehnsuchtsmotiv und seine Formulierung in dem mehrfach gespannten Bogen vom „Kennst du das Land..." bis zum „Dahin, dahin..." übernommen. Das Thema hingegen ist natürlich ein völlig anderes, so daß die deutsche Vorlage allenfalls als Anregung bzw. „kompositorisches Muster" (V. Žirmunskij, Gëte v russkoj literature, Leningrad 1937, S. 452) angesehen werden kann (vgl. A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie stichotvorenij (1984), Bd. 1, S. 531).

der ein Urgroßvater A. K. Tolstojs war.[75] Das zerstörte Gebäude steht für den Verlust vergangener Größe – des Landes insgesamt und des Adelsgeschlechts. Tolstoj verbindet hier also nationale Geschichte und Familiengeschichte zu einer Einheit. Das Land, zu dem das Ich hinstrebt, hat daher nicht nur eine geographische Lage, sondern auch eine historische Situierung in der Vergangenheit. Als reales kann dieses Streben nur Orten (wie den Ruinen) gelten, wo diese Vergangenheit lebendig ist. In einem weiteren Sinne kann es auf die Wiederherstellung einer früheren Ordnung gerichtet sein; um allerdings eine politische Aussage solcher Art in das Gedicht hineinzulesen, sind die Andeutungen vielleicht doch zu vage.

Tolstoj hat noch in zwei weiteren Fällen Gebäude (und zwar wiederum zerstörte bzw. beschädigte Gebäude) aus dem Besitz seiner Familie zum Hintergrund und Anlaß für Reflexionen über patriotische bzw. nationalhistorische Themen genommen. Eines der Gedichte, *„Privetstvuju tebja, opustošennyj dom"* (*„Ich grüße dich, verlassenes Haus"*, 1856), stammt aus dem Kreis der Krimskizzen und beschreibt das Gut Melas unmittelbar nach dem Krimkrieg.

Welches Gebäude das zweite, früher entstandene Gedicht, *Pustoj dom* (*Das leere Haus*, 1849), beschreibt, ist nicht geklärt. Man hat es mit dem schon erwähnten Palast des Hetmans in Baturin identifizieren wollen, doch dieser wurde von dem Architekten Cameron und nicht, wie es in dem Gedicht heißt, von Rastrelli entworfen, was Tolstoj bekannt gewesen sein dürfte.[76] Wie auch immer, das Bild des verlassenen Hauses mit zerschlagenen Fensterscheiben, das von einem alten, verbitterten Diener gehütet wird, der vergeblich auf den jungen Herrn wartet, ist ein Symbol für eine vergangene Ära, ist Mahnung und Anklage an die junge Generation. Dies wird allerdings nicht nur in bildhafter Form, sondern auch unmittelbar und recht konkret ausgesprochen. Es geht nicht nur um den abstrakten Verlust des Geschichtsbewußtseins, um den Verlust von Glauben und Sprache (3, 6), es geht z. B. auch um die Verantwortung für die Leibeigenen, die von einem grausamen Verwalter unterdrückt werden,

[75] Vgl. A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 1, S. 736; ders., Polnoe sobranie stichotvorenij (1984), Bd. 1, S. 531.

[76] Vgl. A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie stichotvorenij (1984), Bd. 1, S. 575f.

während der eigentliche Herr sich in der Hauptstadt, einer „ihm fremden Welt" (3, 4) unter eine „nichtswürdige Menge mischt" (3, 2), der „Russe sich des russischen Landes entwöhnt" (3, 5). Das in Art eines Refrains mehrfach wiederholte Fazit lautet: „Zabyli potomki svoj doblestnyj rod!" („Die Nachkommen haben ihr heldenmütiges Geschlecht vergessen!", Schlußverse der Strophen 2, 4 und 6).

Die Gedichte des Krim-Zyklus gehen nur vereinzelt auf den Krim-Krieg ein, der unmittelbar vor deren Entstehung zu Ende gegangen war. Obgleich Tolstoj sich während des Konflikts stark engagiert hatte, was ihm letzlich auch seine Typhuserkrankung und den anschließenden Krim-Aufenthalt eingebracht hatte, fanden seine patriotischen Gefühle in seinem Schaffen dieser Zeit nur wenig Niederschlag. Daß dies in dem Gedicht *„Privetstvuju tebja, opustošennyj dom"* der Fall ist, liegt wohl mehr an dem äußeren Anlaß für dessen Entstehung als an dem inneren Bedürfnis, dieses Thema dichterisch zu verarbeiten. Auf dem Gut gab es tatsächlich jene Verwüstungen und Wandschmierereien der Kriegsgegner, die er in dem Gedicht erwähnt und wegen derer er das „feindliche Volk" (23) der Ehrlosigkeit bezichtigt. Als Symbol nationaler Traditionen wird das Haus in diesem Falle nicht gesehen – dieses Thema spielt hier keine Rolle. Das Gedicht zeigt, wie das Gebäude von Pflanzen und Tieren gleichsam in Besitz genommen wird und so zu einem Teil der Natur und Landschaft wird, um deren Erleben es in erster Linie geht.[77]

Zwei historische Balladen aus dem Stoffkreis Ivan Groznyjs bilden den Auftakt zu Tolstojs Bemühungen um diese Gattung. *Vasilij Šibanov* (*Vasilij Šibanov*) und *Knjaz' Michajlo Repnin* (*Fürst Michajlo*

[77] In einer früheren Fassung hatte Tolstoj den Schwerpunkt noch anders gesetzt: „Die gedruckte Redaktion gibt ein Bild der Natur, die durch ihre Schönheit das von Menschenhand Zerstörte verbirgt. Die Natur mildert den Vandalismus des Menschen. In der Handschrift [gemeint ist Tolstojs Notizbuch von der Krimreise 1856, GPB, f. 779, op. 581a, Nr. 4; F. G.] finden wir etwas anderes. Das Bild der Zerstörung steht hier im Vordergrund. Der Dichter will dieses Bild in allen Details festhalten, die ‚Gewalttätigkeit' des Menschen, die ‚groben, frohlockenden Kräfte der Feinde' unterstreichen. Den Dichter leitet hier [...] das stolze Gefühl des Patriotismus, der in dieser Zerstörung die Ohnmacht der Feinde Rußlands erblickt." (L. K. Il'inskij, Iz rukopisej A. K. Tolstogo. Zametki (avtograf), CGALI, f. 211, op. 1, ed. chr. 70, Blatt 18).

Repnin) entstanden bereits in den vierziger Jahren, später schrieb Tolstoj noch ein mit 18 Versen wesentlich kürzeres Gedicht (*Starickij voevoda*, *Der Heerführer von Starica*, 1858),[78] das ebenfalls die Schreckensherrschaft Ivans zum Gegenstand hat. *Vasilij Šibanov* erschien 1858 im »Russkij vestnik« und erregte sogleich große Aufmerksamkeit, während *Knjaz' Michajlo Repnin* erst in der Gedichtauswahl von 1867 ans Licht der Öffentlichkeit kam.[79]

In allen drei Texten ist das Thema die Schreckensherrschaft Ivans IV.; genauer gesagt sind es die Prinzipien seiner Machtausübung und die mit ihnen verbundene Pervertierung des alten Wertesystems. Die andere Seite dieses Themas sind die Opfer seiner Grausamkeit bzw. das Wertesystem selbst in seiner intakten Form. Die Titelgestalten von *Knjaz' Michajlo Repnin* und *Starickij voevoda* sind Repräsentanten des alten Adels, die vom Zaren erniedrigt und schließlich ermordet werden. Während sich *Starickij voevoda* auf die Darstellung der Erniedrigung beschränkt, widersetzt sich der Fürst Repnin in der betreffenden Ballade der Erniedrigung und trägt – den Tod bewußt in Kauf nehmend – eine Anklage gegen die Opričnina sowie gegen die Untergrabung von Ehre und Würde vor. Der Zar ermordet ihn deswegen, bereut jedoch bald seine Tat.

Hintergrund ist ein Festmahl des Zaren, bei welchem dieser verlangt, daß jeder der Anwesenden eine Maske anlegt, um sich an einem Mummenschanz zu beteiligen. Während die Opričniki der Aufforderung ohne weiteres nachkommen, ist ein solches Spiel eines Fürsten – und (in dessen Vorstellung) des Zaren zumal – un-

---

[78] Von F. W. Neumann wird das Gedicht als – wenngleich formal ungewöhnliche – Ballade behandelt, was aufgrund des Stoffs und seiner epischen Behandlung, ungeachtet der formalen Einwände, akzeptabel ist. Darüber hinaus datiert Neumann es in die Entstehungszeit der beiden anderen Balladen, wofür von den Texten her manches spräche, jedoch führt er keinerlei Beleg an (vgl. ders., aaO., S. 226f). Die gängigen Ausgaben vermerken als Entstehungsjahr (mit Vorbehalt) das Jahr des Erstdrucks.

[79] Zitate aus diesen Moskauer Balladen hat M. A. Bulgakov in zwei seiner Theaterstücke verwendet: aus *Knjaz' Michajlo Repnin* in der Komödie *Ivan Vasil'evič* (1934/35) und aus *Vasilij Šibanov* in *Beg* (Die Flucht, 1928); vgl. R. Džuliani (Giuliani), *Upyr'* A. K. Tolstogo kak literaturnyj istočnik romana *Master i Margarita*, in: Ricerche slavistiche, vol. XXXII-XXXV, 1985-1988, Roma 1989, S. 95-111, hier: S. 97 und S. 98 (Anm.).

würdig. So ordnet der Zar den Mummenschanz nicht allein zu seiner Belustigung an, vielmehr verspottet er, um seine Macht zu demonstrieren, den Adel und selbst sein eigenes Amt. Hiergegen richtet sich die kühne Rede Repnins:

> «О царь! Забыл ты Бога, свой сан ты, царь, забыл!
> Опричниной на горе престол твой окружил!
>
> Рассыпь державным словом детей бесовских рать!
> Тебе ли, властелину, здесь в машкаре плясать!»
>
> „O Zar! Vergessen hast du Gott, und deine Würde, Zar, hast du vergessen!
> Zum Unglück hast du mit der Opričnina deinen Thron umgeben!
>
> Zerstreue mit einem Machtwort die Rotte der Teufelsbrut!
> Wie kannst du, der Herrscher, hier in einer Maskerade tanzen!"
> (10. und 11. Strophe)

In *Starickij voevoda* handelt es sich darum, daß der besagte Heerführer, ebenfalls ein Mann aus einem alten, angesehenen Geschlecht, unter dem Verdacht, selbst Zar werden zu wollen, Ivan vorgeführt wird. Dieser läßt ihm Zarenkleidung anlegen, setzt ihn auf seinen Thron und huldigt ihm, um ihm sodann einen Dolch ins Herz zu stoßen.

Diese Taten Ivans IV. sind keine Erfindungen Tolstojs, sondern aus Chroniken und historischen Darstellungen entnommen. Die Vorliebe des Zaren für derartige theatralische Inszenierungen ist bekannt, und für Tolstoj ist sie ein besonders signifikantes Element seiner Herrschaft. Auch in *Knjaz' Serebrjanyj* gibt es dazu Parallelen, die wichtigste ist wohl die verhöhnende Verleihung des Narrenkleides an Družina Morozov im 34. Kapitel, mit der er nicht nur den Bojaren erniedrigt, sondern gleichsam die echten Narren aus ihrer Domäne, der Befreiung von Angst durch Lachen, vertreibt.

Der Ballade *Vasilij Šibanov* kommt im Werk A. K. Tolstojs eine besondere Bedeutung zu. N. Lobkova bezeichnet sie nicht nur als „charakteristisch in gattungsmäßiger und ideenmäßiger Hinsicht", sondern auch als „Schlüsselwerk für das gesamte weitere Schaffen des Schriftstellers".[80] Vorgeformt seien hier das „künstlerische

[80] N. A. Lobkova, Ballada A. Tolstogo „Vasilij Šibanov", in: Učenye za-

System", die „Vorstellung vom russischen Charakter", das „Verständnis des Sinns der Geschichte" sowie das „ethische Ideal" Tolstojs.[81] Dem ist hinzuzufügen, daß die Ballade – wie schon erwähnt – zum Zeitpunkt ihres Erscheinens (1858) einige Aufmerksamkeit erregte und so die Vorstellung der Öffentlichkeit vom Verfasser des bald nachfolgenden *Knjaz' Serebrjanyj* und der historischen Trilogie vorprägte.

Stoffliche Grundlage ist die Flucht des Fürsten Kurbskij nach Litauen (im Jahre 1564) und der sich anschließende Briefwechsel zwischen ihm und Ivan Groznyj. Tolstoj konnte sich dabei auf Karamzins *Istorija gosudarstva Rossijskogo* (*Geschichte des russischen Staates*) sowie auf die bereits in den dreißiger Jahren veröffentlichten Texte der Sendschreiben des Fürsten Kurbskij stützen.[82] Von Karamzin wird auch der Kern der Balladenhandlung überliefert. Vasilij Šibanov, Kurbskijs Reitknecht, der ihn ins Exil begleitete, übernimmt die Aufgabe, sein Sendschreiben zu überbringen. Er tritt vor den Zaren und händigt ihm das versiegelte Papier „von meinem Herrn, dem von dir vertriebenen Fürsten Andrej Michajlovič" aus. Über Ivans nachfolgenden Zornesausbruch ist zu lesen:

> „Der zornige Zar hieb ihm mit seinem spitzen Stab ins Bein: Blut floß aus der Wunde. Der Diener stand ungerührt und schwieg."[83]

Groznyj läßt sodann das Schreiben verlesen, welches den Zaren wegen des von ihm begangenen Unrechts anklagt. Bei Karamzin heißt es weiter:

> „Ioann hörte dem Verlesen des Briefes zu und befahl, den Überbringer zu foltern, um von ihm alle Umstände der Flucht zu erfahren, alle geheimen Verbindungen, alle Gleichgesinnten Kurbskijs in Moskau.

---

piski, vyp. 20. Kemerovskij gos. ped. institut, Kemerovo 1969, S. 91-103, hier: S. 91.

[81] Ebd.

[82] Vgl. A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie stichotvorenij (1984), Bd. 1, S. 546. Bei Karamzin werden die Umstände der Flucht Kurbskijs und die briefliche Auseinandersetzung mit dem Zaren (mit Zitaten) im II. Kapitel des IX. Bandes beschrieben (ders., Istorija gosudarstva Rossijskogo, S.-Peterburg 1843, ND: Moskva 1989, 3. Buch, Sp. 34-39).

[83] Karamzin, aaO., Sp. 34.

Der tugendhafte Diener mit Namen Vasilij Šibanov (dieser Name gehört der Geschichte an) verriet nichts; unter entsetzlichen Qualen lobte er seinen väterlichen Herrn; er freute sich an dem Gedanken, für ihn zu sterben. Solche hochherzige Standhaftigkeit, Treue und Liebe erstaunten alle und selbst Ioann, wie dieser in einem Brief an den Vertriebenen sagt."[84]

Tolstoj übernahm von Karamzin also nicht nur den Stoff, sondern auch die Bewertung der historischen Ereignisse und Personen. In einem Punkt weicht er allerdings von seiner Quelle ab, nämlich in bezug auf die Datierung der Einführung der Opričnina. Diese fand, wie Tolstoj kaum entgangen sein dürfte, erst nach Kurbskijs Flucht und dem berühmten Briefwechsel statt (im Jahre 1565), während in der Ballade die Opričnina bereits existiert. Die Veränderung der historischen Chronologie ist dadurch zu erklären, daß Tolstoj auf diesen in seinen Augen so verhängnisvollen Aspekt der Herrschaft Groznyjs nicht verzichten wollte.

Die Ballade umfaßt 18 Strophen mit je acht Versen (die ersten vier im Kreuzreim, die zweiten im Paarreim), das Metrum ist der Amphibrachys; in den männlich ausgehenden Versen ist er vierhebig, in den weiblichen (akatalektischen) dreihebig. Der erste Abschnitt (Strophen 1-6) schildert die Flucht Kurbskijs, die Ankunft in Litauen und die Entstehung des haßerfüllten Schreibens an den Zaren. Bei Tolstoj beweist Šibanov seine Treue bereits bei der Flucht, als er seinem Herrn sein Pferd überläßt und seinen Weg zu Fuß fortsetzt. Schließlich erreicht er den Zufluchtsort, als sein Herr gerade nach einem Boten für sein Schreiben sucht. Šibanov lehnt sogar die Bezahlung für diesen Dienst ab und betrachtet ihn als Ehre. Die Szene wechselt dann nach Moskau und zeigt zunächst den Zaren bei einem seiner (pseudo-)religiösen Rituale:

---

[84] Ebd., Sp. 36. Die betreffende Stelle aus dem *Ersten Sendschreiben an Kurbskij* lautet: „Wie hast du dich nicht beschämt durch deinen Knecht Vas'ka Šibanov? Hat er doch an der Schwelle des Todes seine Ehrenhaftigkeit gewahrt und, als er vor dem Zaren und vor dem ganzen Volk stand, sich nicht von dem dir gegebenen Treueeid losgesagt, dich gepriesen und danach gestrebt, für dich zu sterben." (Poslanija Ivana Groznogo, Moskva-Leningrad 1951 (Literaturnye pamjatniki), S. 287).

Звон медный несется, гудит над Москвой;
Царь в смирной одежде трезвонит;
Зовет ли обратно он прежний покой
Иль совесть навеки хоронит?
Но часто и мерно он в колокол бьет,
И звону внимае московский народ,
И молится, полный боязни,
Чтоб день миновался без казни.

Eherner Klang ertönt und hallt über Moskau;
Der Zar, in Trauerkleidung, läutet die Glocken;
Ruft er die frühere Ruhe zurück,
Oder begräbt er auf immer sein Gewissen?
Aber schnell und gleichmäßig schlägt er die Glocken,
Und dem Klang lauscht das Moskauer Volk,
Und es betet, voller Furcht,
Daß der Tag ohne Hinrichtung vergehen möge.
(7. Strophe)

Hier wird angedeutet, was der Roman in größerer Breite und Anschaulichkeit verdeutlicht: Ivans ambivalentes Verhältnis zur Religion, sein Schwanken zwischen echter Frömmigkeit und Gewissensbissen einerseits und blasphemischer Verspottung der Kirche andererseits. Die Mitwirkung der Opričniki beim Glockenläuten (8. Strophe) nimmt deren Rolle in der parodistischen Klosterordnung der Sloboda vorweg, wie sie im Roman dargestellt ist.

In enger Anlehnung an Karamzin wird beschrieben, wie Šibanov vor den Zaren tritt und von diesem verwundet wird (Strophen 9-10). Der Brief selbst (Strophen 11-12) paraphrasiert frei einige Gedanken des authentischen Schreibens. Im Mittelpunkt steht die Klage, daß Ivan diejenigen, die ihm in der Vergangenheit am treuesten gedient hätten, vernichte und daß ihn dafür die Strafe des Jüngsten Gerichts treffen werde. Ivan verharrt zunächst schweigend, mit düsterem, rätselhaftem Blick, „als sei er von Trauer erfüllt" (13, 7), klagt dann sich selbst wegen seiner Untaten an, beschimpft sich sogar („Ich bin ein unwürdiger und stinkender Hund", 14, 4), was sich aber in dem Moment als Heuchelei erweist, als er Šibanov seinem Folterknecht Maljuta übergibt, um die Namen von Kurbskijs Verbündeten zu erfahren.

Die beiden folgenden Strophen, die Šibanovs Standhaftigkeit bei der Folter schildern, enden (nahezu) gleichlautend mit den Versen:

«Царь, слово его все едино:
Он славит свого господина!»

„Zar, sein Wort ist immer nur eines:
Er preist seinen Herrn!"
(15, 7-8)

Die abschließende Rede Šibanovs in seiner Todesstunde (17, 1 bis 18, 7) enthält gleichsam den Kern dessen, was die Haltung der Protagonisten (insbesondere Morozov und Koršun) in *Knjaz' Serebrjanyj* vor ihrer Hinrichtung im 35. Kapitel ausmacht: Annehmen des Schicksals, allseitiges Vergeben, Versöhnung des Gegensätzlichen (hier die Loyalität gegenüber dem Zaren und dessen Feind und Verräter). So dankt er seinem Fürsten, daß er für ihn sterben darf, zugleich betet er zu Gott, daß ihm sein Verrat vergeben werden möge. Ebenso betet er für den Zaren selbst und „für unser heiliges, großes Rußland" (18, 6). Šibanovs moralische Größe besteht darin, daß er das scheinbar Unvereinbare vereint: den treuen Dienst für seinen Herrn bis in den Tod, obgleich dieser für ihn ein Vaterlandsverräter ist, und die Treue gegenüber dem Zaren, obgleich er dessen Unrecht erkennt und ihm selbst zum Opfer fällt: „Kurbskij und Groznyj haben das sittliche Gesetz übertreten, Šibanov aber verletzt es selbst im Tod nicht. Ein ergebener Diener, ein treuer Sklave, befindet er sich ungeachtet seiner Stellung auf einer solchen moralischen Höhe, daß er über Kurbskij und über Ivan steht."[85]

Es ist sicher berechtigt, wenn Lobkova Šibanov als einen „idealen, ikonischen Charakter"[86] bezeichnet und auf die Tatsache hinweist, daß die Ballade mit einem Gebet endet. Dies rückt das Werk in die Tradition der altrussischen Heiligenviten einerseits und der europäischen legendenhaften Ballade andererseits, die ja ebenfalls auf Heiligenlegenden zurückgeht.

In seinen späteren historischen Balladen geht Tolstoj weiter zu-

[85] N. A. Lobkova, Ballada A. Tolstogo „Vasilij Šibanov", aaO., S. 102.

[86] Ebd.; V. S. Kljuev verweist auf Dostoevskij, der sich im Zusammenhang mit der Suche nach idealen Gestalten auch für Vasilij Šibanov interessierte und diesen als einflußreich für Lermontov und seine Ivan Groznyj-Dichtung vom Kaufmann Kalašnikov ansah (V. S. Kljuev, Obrazy drevnerusskoj literatury v istoričeskich balladach A. K. Tolstogo, in: Literatura Drevnej Rusi, Moskva 1978, vyp. 2, S. 114-123, hier: 120f).

rück in der Geschichte und bezieht seine Stoffe vornehmlich aus dem Rußland der Kiever Periode. In einigen Fällen übernimmt er dabei Strukturen der Byline und unterzieht sie einer schöpferischen Anverwandlung. Auch das stoffliche Material ist nur zum Teil historisch, nicht selten sind es die mythologischen Gestalten und Ereignisse der alten Heldenlieder. Aber auch dann ist zumeist die Geschichte das primäre Thema, was einmal mehr beweist, daß Faktentreue für Tolstoj ein minder wichtiges Kriterium bei der dichterischen Analyse historischer Vorgänge darstellte.

Ein wichtiger Zug der Kiever Periode waren aus der Sicht Tolstojs die Verbindungen Rußlands mit Europa. Er hat dies in Briefen, in denen er sich über die Balladen *Pesnja o Garal'de i Jaroslavne* (*Lied von Harald und Jaroslavna*, 1869) und *Tri poboišča* (*Drei Schlachten*, 1869) äußert, ausdrücklich hervorgehoben.[87] Die erste dieser beiden unmittelbar nacheinander entstandenen Balladen hat die Heirat Elizavetas, der Tochter Jaroslavs des Weisen, mit dem späteren norwegischen König Harald Hardrada zum Inhalt, die übrigens auch von der Historiographie als Ausdruck der internationalen Verbindungen des Reiches Jaroslavs gesehen wird.[88]

Tolstoj stellt die historischen Ereignisse in den Rahmen einer Liebeshandlung. Als Harald erstmals um Jaroslavna wirbt, weist sie ihn ab. Seine Heldentaten und Kriegserfolge stehen unter dem Ziel, ihre Liebe zu erringen. Als ruhmreicher Heerführer kehrt er nach Kiev zurück und findet nun Gnade. Er nimmt Jaroslavna mit nach Norwegen und besteigt dort den Thron.

[87] „Mein Ziel war es, nur das Kolorit der Epoche wiederzugeben (...) und vor allem unsere Gemeinsamkeit mit dem übrigen Europa zu jener Zeit deutlich zu machen" (A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 1, S. 755).

[88] „Die Beziehungen der Kiever Ruś zu anderen Ländern waren unter Jaroslav intensiver und weiter gespannt als vorher und nachher. Die Verbindung zu Skandinavien war gewiß traditionell, aber unter Jaroslav, der mit einer schwedischen Königstochter verheiratet war, lange Jahre von Novgorod aus regiert und sich immer wieder varägischer Hilfe bedient hatte, war sie enger als unter Vladimir. Der vertriebene norwegische König Olaf fand in Kiev Aufnahme, und sein Sohn Harald, der als Wikingerführer in Sizilien berühmt wurde, schließlich auf den norwegischen Thron zurückkehrte und 1066 bei Stamford Bridge fiel, war mit Jaroslavs Tochter Elisabeth verheiratet." (G. Stökl, Russische Geschichte, Stuttgart 1973, S. 89).

Der äußeren Form nach sind diese Ballade und *Tri poboišča* einander sehr ähnlich. Sie verwenden die gleiche vierzeilige Strophe (vierhebige, katalektische und dreihebige, akatalektische Amphibrachen wechseln in einer aBaB-Struktur) und schließen mit einer fünfzeiligen Strophe (aBaaB) ab. Vom Stoff her knüpft *Tri poboišča* an den vorigen Text an, und auch die Grundidee der europäischen Eingebundenheit Rußlands ist vorhanden. Der Grundton ist jedoch dem des optimistischen und glücklich endenden *Pesnja o Garal'de i Jaroslavne* genau entgegengesetzt. Tolstoj bezeichnete die Ballade als „überaus düster".[89]

Die Handlung ist im Jahr der normannischen Eroberung Englands (1066) angesiedelt und stellt neben die beiden Entscheidungsschlachten (Hastings und Stamford Bridge) ein Gefecht der Russen gegen die Polovcer, bei dem der Großfürst Izjaslav getötet wird (tatsächlich starb dieser erst 1078 bei einer Schlacht gegen seine eigenen Neffen). Die familiären Verbindungen zwischen den Herrscherhäusern veranschaulicht Tolstoj – teilweise abweichend von den historischen Tatsachen – anhand von drei zentralen Frauengestalten. Jaroslavna (Elizaveta) ist die Frau des norwegischen Königs Harald Hardrada, Gyda (oder Gytha), die Tochter des angelsächsischen Königs Harold (= Harold II. Godwinson), ist die Schwiegertochter des Fürsten Izjaslav, und als dritte Gestalt figuriert die Frau des Fürsten, die hier namenlos bleibt.[90] Die Ballade wird damit eröffnet, daß zuerst die Fürstin und dann Gyda Izjaslav von einem bösen Traum berichten, den sie während des nächtlichen Unwetters hatten. Die Fürstin sah, wie Harald Hardrada gegen England in See sticht, und schwarze Raben unheilkündend in der Takelage sitzen. Sie sieht ein Weib, das die Schiffe beobachtet und eine Prophezeiung spricht.

«Плывите, плывите! – она говорит, –
Домой ни одно не вернется!

---

[89] A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 1, S. 754.

[90] Gytha war die Frau Vladimir Monomachs (also Izjaslavs Enkel) und kam erst wesentlich später nach Rußland (vgl. den Kommentar Jampol'skijs, S. 755).

Гаральда-варяга в Британии ждет
Саксонец-Гаральд, его тезка;
Червонного меду он вам поднесет
И спать вас уложит он жестко!»

„Fahrt nur, fahrt!", sagt sie,
„nach Hause wird kein einziges zurückkehren!

Harald der Waräger wird in Britannien erwartet
Vom Sachsen Harald, seinem Namensvetter;
Roten Honig wird er euch darbieten
Und euch grausam schlafen legen!"
(5, 3 bis 6, 4)

Außerdem sah sie die verzweifelte Jaroslavna, wie sie den sich entfernenden Schiffen vom Ufer hinterher rief (Strophen 1-9).

Auch Gyda sah in ihrem Traum (Strophen 10-15) ein Weib, das hier Wilhelm den Eroberer bei seinem Feldzug gegen Gydas Vater und sein Land unterstützt.

И бабище злое бодрит его рать,
И молвит: «Я воронов стаю
Прикликаю саксов заутра клевать,
И ветру я вам намахаю!»

Und ein böses Weib ermuntert seine Kriegsmacht,
Und spricht: „Einen Rabenschwarm
Rufe ich herbei, um morgen die Sachsen zu picken,
Und Wind wehe ich euch heran!"
(14. Strophe)

Ehe der Fürst auf die Träume antworten kann, muß er gegen die Polovcer in den Kampf ziehen (Strophen 16-18). Dieser erste Teil der Ballade ließe sich unter dem Stichwort „Vorausahnung und Prophezeiung" fassen. Der zweite Teil (19-35) umfaßt den Bericht über die Schlachten und der Schlußteil (36-40) die Klage der hinterbliebenen Frauen.

Den Berichtteil hat Tolstoj als Gespräch der Raben, die von den Schlachtfeldern herbeifliegen, besonders eindrucksvoll gestaltet. Jeder der Berichte wird gleichlautend mit dem Vers „Po sinemu morju klubitsja tuman" („Über dem blauen Meer ballt sich Nebel zusammen", 19, 1; 25, 1; 30, 1) eingeleitet. Die beiden ersten Raben be-

richten von den Schlachten um England, vom Tod der beiden Haralds, und wie sie sich am Blut der Erschlagenen gesättigt haben. Der dritte Rabe kommt vom Schlachtfeld am Dnepr und schildert Niederlage und Tod Izjaslavs, wobei er nur bedauert, nicht vom Blut des Fürsten getrunken zu haben, da sein Leichnam von Fischern geborgen wurde.

Der Schlußteil mit den Totenklagen Jaroslavnas, Gydas und der Fürstin (Strophen 37, 38, 39) wiederholt diese dreigliedrige Struktur, die wiederum mit der dreifach auftretenden Formel „O gore" („Oh, welch ein Kummer", 37, 3; 38, 1; 39, 4) unterstützt wird. Jedoch beinhaltet dieser letzte Teil keine Abrundung des Geschehens, sondern er enthält bereits die Andeutung weiteren Blutvergießens:

А братья княжие друг друга корят,
И жадные вороны с кровель глядят,
Усобицу близкую чуя...

Die fürstlichen Brüder aber beschuldigen sich gegenseitig,
Und die gierigen Raben schauen von den Dächern herab,
Und spüren die nahe Zwietracht...
(40, 3-5)

Tolstoj zeigt hier die kriegerischen Auseinandersetzungen weniger in ihrem heroisch-patriotischen Aspekt denn als eine große Katastrophe, in die die Schicksale mehrerer Völker verflochten sind. Entsprechend verliert der Antagonismus von Nation und ihren Feinden – ungeachtet der patriotischen Untertöne, die mit dem Motiv der Polovcer-Schlacht traditionell gegeben sind – an Bedeutung. Denn obgleich die beiden Haralds als Kriegsgegner auftreten, sind ihre Angehörigen durch die Trauer um sie vereint. Beide – und ebenso der Kiever Großfürst – werden zu Opfern des Krieges in einem abstrakteren Sinne, eines Krieges, der durch die prophetischen Träume zu Beginn der Ballade den Charakter eines unausweichlichen, allumfassenden Unheils erhält. Die Symbole dieses Unheils, die blutdürstigen Raben, nehmen bereits die phantastisch-grausige Gestalt des Drachen in Tolstojs letzter Verserzählung vorweg.

Im Zusammenhang mit den Vorarbeiten zum dritten Teil seiner Dramentrilogie studierte Tolstoj unter anderem F. Dahlmanns *Ge-*

schichte von Dänemark,[91] der er einiges Material auch für seine Balladen (so z. B. für die eben behandelten) entnahm. Ein Thema, welches ihn dabei besonders interessierte, war die Christianisierung der Ostseeslaven. Nachdem er sich bereits mit der Christianisierung Rußlands in *Pesnja o pochode Vladimira na Korsun'* (*Gesang über den Heereszug Vladimirs nach Cherson*, 1869) auseinandergesetzt hatte, was eine Bearbeitung der sogenannten „Korsunschen Legende" über die Taufe des Kiever Großfürsten Vladimir darstellt,[92] schrieb er 1870 zwei Balladen, die historisch im 12. Jahrhundert und geographisch in Pommern bzw. auf der Insel Rügen angesiedelt sind. In *Rugevit* (*Rugevit*) wählte er die ungewöhnliche Form der kollektiven Erzählung aus der Sicht des Rügener Volksstammes, der den Glauben an die Allmacht seines Kriegsgottes Rugevit verliert, nachdem sein Standbild durch den dänischen König Waldemar I. (dessen Abstammung von Vladimir Monomach besonders erwähnt ist) zerstört wurde. *Borivoj. Pomorskoe skazanie* (*Borivoj. Eine pomoranische Legende*) behandelt in teilweise scherzhafter Form den rund zwanzig Jahre früher (1147) unternommenen und völlig mißglückten Kreuzzug deutscher Fürsten zu den Ostseeslaven.

Einen weiteren dänischen Stoff verarbeitete Tolstoj in *Kanut* (*Knud*, 1872), einer Ballade, von der er sagte, sie sei „keine epische Erzählung, sondern eine Stimmung".[93] In der Tat enthält der Text eine Reihe von lyrischen Elementen, Naturschilderungen, viel Klanglich-Musikalisches, während wenig äußere Handlung zu verzeichnen ist. Der Prinz Knud erhält eine Einladung von seinem Verwandten Magnus, der insgeheim die Absicht hat, ihn zu ermorden. Die Warnung seiner Frau (einer russischen Fürstin, die einen prophetischen Traum hatte und ihm darüber in einem Brief berichtet) schlägt er in den Wind und macht sich auf den Weg. Der Hauptteil der Ballade besteht in der Schilderung des Rittes durch die Frühlingslandschaft, während dessen Knud nicht nur verschiedene

[91] F. Ch. Dahlmann, Geschichte von Dänemark. Hamburg 1843.

[92] Vgl. Stökl, aaO., S. 59.

[93] A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 1, S. 760f; Tolstoj verwendet den deutschen Ausdruck der „Stimmung" (der vollständige Text des betreffenden Briefes an Stasjulevič vom 3.1.1873 ist in der Werkausgabe nicht enthalten).

ungute Vorzeichen, sondern auch die Andeutungen des von Magnus gesandten Sängers (in einer eingelagerten „Byline"; Strophen 21-25 und 28-30), der mit ihm Mitleid hat, ignoriert und blindlings in sein Unheil rennt. Die positiven Eigenschaften Knuds (Heiterkeit, Kühnheit, Vertrauen; vgl. 18. Strophe) lassen ihn das Böse nicht erkennen. Das Historische ist hier, wie man sieht, nicht das eigentliche Thema, sondern liefert nur den Stoff und das Kolorit. Die Problematik des tragischen Verkennens der eigenen Situation ist an einen bestimmten historischen Kontext nicht gebunden.

Dies gilt zum Teil auch für Balladen, die sich in Stoff und Form an die Bylinen anlehnen. Jedoch gibt es darunter auch Texte, bei denen das Mythologische gerade der Erfassung geschichtlicher Situationen und Entwicklungen dient.

Zmej Tugarin (*Der Drache Tugarin*, 1867) etwa war von Tolstoj ursprünglich mit dem Titel „Bylina" versehen worden;[94] auch das Personal ist aus den Bylinen übernommen: neben dem Fürsten Vladimir die Recken Il'ja Muromec, Aleša Popovič und Dobrynja Nikitič sowie als Gegner der Drache Tugarin. Das Geschehen weicht jedoch insofern vom Schema der Bylinen ab, als es keine eigentliche Handlung gibt, keinen Kampf und keine Schlacht, in der die Helden Rußland erfolgreich gegen einen übermächtigen Feind verteidigen.

Folgendes ist der Inhalt: Vladimir hält bei Kiev ein Gelage und beklagt, daß kein Sänger da ist. Einer mit einer häßlichen Fratze tritt hervor und singt davon, daß Kiev in Flammen aufgehen und erobert werden wird. Vladimir ist verärgert, dann aber lacht er mit den Seinen, worauf der Sänger ihn ehrlos nennt und ihm prophezeit, sein Khan werde die Christen in Rußland unterwerfen. Zuerst wird er von Muromec verwarnt, dann von Popovič, schließlich aber erkennt Nikitič in ihm den Drachen Tugarin. Er spannt seinen Bogen, um auf ihn zu schießen, Tugarin verwandelt sich in seine Drachengestalt, stürzt sich in den Dnepr und flieht unter Spott und Gelächter des Volkes. Es folgt ein langer Trinkspruch, in dem Vladimir bekräftigt, daß er die Tataren nicht brauche und daß er sich nicht unterjochen lassen werde.

Für Tolstojs Auffassung war das Tatarenjoch der verhängnisvoll-

[94] Vgl. ebd., S. 753.

ste Abschnitt in der Geschichte Rußlands. Die Schreckensherrschaft Ivan Groznyjs und die nachfolgende Zeit der Wirren betrachtete er als dessen Folge, und er sieht Wirkungen auch noch über die Moskauer Periode hinaus. Der Drache ist hier daher weniger ein mythologisierter Antagonist für die russischen Heldengestalten als ein Symbol des kommenden Unheils, welches der Fürst und seine Leute nicht zu erkennen imstande sind. Somit liegt in der Verspottung des Drachen und seiner Prophezeiung ein Element tragischer Ironie, das in gewissem Kontrast zu dem eher heiteren Grundton der Ballade steht.

Mit *Čužoe gore* (*Fremdes Leid*, 1866) hat Tolstoj eine besondere Form des parabelhaften Gedichts mit historischer Aussage geschaffen. Es zeigt einen Recken (bogatyr'), der durch den Wald reitet und sich so stark fühlt, daß er meint, jedes Leid tragen zu können. So steigen also das Leid Jaroslavs (der das Land entzweiende Machtkampf zwischen den Söhnen Jaroslavs des Weisen), das Leid der Tataren (das Tatarenjoch) und schließlich das Leid Ivan Vasil'evičs (die Schreckensherrschaft Ivan Groznyjs) zu ihm in den Sattel. Jetzt bedauert der Recke seine kühnen Reden, aber er muß nun die Last ewig weitertragen.

Eine Dichtung, die in Zusammenhang mit der historischen Thematik nicht unerwähnt bleiben darf, ist Tolstojs berühmte *Istorija gosudarstva Rossijskogo ot Gostomysla do Timaševa*[95] (*Geschichte des russischen Staates von Gostomysl bis Timašev*, 1868), eine der „vergnüglichsten Dichtungen der russischen Literatur" (Kasack).[96]

---

[95] Die Frage des Titels stellt ein gewisses Problem dar, da der Text zu Lebzeiten Tolstojs nicht gedruckt wurde und der Autor sich offenbar nicht endgültig für einen Titel entschieden hatte. In seinen Briefen verwendet er unterschiedliche Kurzformen, wobei Jampol'skij für seine Ausgaben den Titel übernommen hat, den Tolstoj in den Briefen zuletzt erwähnt (vgl. A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 1, S. 762). Baboreko hingegen gibt – mit Berufung auf V. M. Žemčužnikov – der Version *Sokraščennaja russkaja istorija ot Gostomysla do Timaševa* den Vorzug (vgl. A. Baboreko, Novye svedenija o stichotvorenijach A. K. Tolstogo, in: Russkaja literatura 1959.3, S. 200f).

[96] Lexikon der Weltliteratur, Hg. G. von Wilpert, Bd. 1, Autoren, 3., neubearbeitete Aufl., Stuttgart 1988, S. 1517; die Formulierung ist eine Ergänzung W. Kasacks zu W. Lettenbauers Artikel über A. K. Tolstoj.

Es handelt sich dabei um einen 83 Vierzeiler umfassenden humoristischen Gang durch die Geschichte Rußlands. Das Hauptmotiv ist durch ein Zitat aus der Nestorchronik gegeben, welches dem Text vorangestellt ist und innerhalb des Textes in paraphrasierter Form als Refrain fungiert: „Vsja zemlja naša velika i obil'na, a narjada v nej net." („Unser ganzes Land ist groß und reich, aber Ordnung gibt es in ihm nicht.").

Die Personen, mit denen Tolstoj seine Geschichtsschreibung begrenzt, sind der legendäre Novgoroder Fürst Gostomysl, der im 9. Jahrhundert die Varäger ins Land geholt haben soll, sowie der russische Minister des Inneren A. E. Timašev (im Amt 1868 bis 1878) und frühere Leiter der III. Abteilung, der politischen Geheimpolizei. Der zweite Name enthüllt bereits die satirische Absicht, auf die Tolstoj mit seiner Chronikparodie zielt. Sie tritt um so deutlicher hervor, je näher er der Gegenwart kommt, während in den Passagen über die älteren Zeitabschnitte das Humoristische überwiegt. Dies mögen die Strophen über Ivan Groznyj verdeutlichen, die nichts vom Ernst der übrigen Werke über dessen Herrschaft haben.

Настал Иван Четвертый, Он Третьему был внук; Калач на царстве тертый И многих жен супруг.	Es kam Ivan der Vierte, Er war des Dritten Enkel; Zum Herrschen ein schlauer Kerl Und Gemahl vieler Frauen.
Иван Васильич Грозный Ему был имярек За то, что был серезный, Солидный человек.	Ivan Vasil'evič der Schreckliche, So gab man ihm den Namen Dafür, daß er ein ernster Und solider Mensch war.
Приемами не сладок, Но разумом не хром; Такой завел порядок, Хоть покати шаром!	Seine Mittel waren nicht zimperlich, Aber sein Verstand nicht lahm; Er brachte eine solche Ordnung, Wie mit dem Besen ausgefegt!
Жить можно бы беспечно При этаком царе; Но ах! ничто не вечно – И царь Иван умре!	Man hätte sorglos leben können Unter einem solchen Zar; Doch ach! Nichts währt ewig Auch Zar Ivan verstarb!

Man täte dem Werk also sicherlich Unrecht, wenn man ihm eine tiefere Aussage über die Geschichte Rußlands entnehmen wollte, denn die Rollen der einzelnen Herrscher hat Tolstoj zweifellos

differenzierter gesehen als in den Schemata, die er hier teils übernimmt, teils parodiert.[97] Andererseits scheint die Vorstellung von einem Rußland, in dem keine Ordnung herzustellen ist (es sei denn mit Polizeigewalt – und auch dann nur auf Zeit), von vielen Zeitgenossen Tolstojs geteilt worden zu sein, dies jedenfalls läßt sich aus der schnellen Verbreitung des Werkes in Abschriften schließen.

4. Zeitgeschehen (Satirische Dichtungen)

Es ist eine bemerkenswerte Tatsache, daß Tolstoj sich mit der gesellschaftlichen Realität seiner Zeit ausschließlich in satirischer Form befaßt hat. Gegenstand seiner Kritik sind in erster Linie Tendenzen im Geistesleben und in der Politik, wobei er sich gegen Positivismus und Utilitarismus der Revolutionäre ebenso wendet wie gegen die pseudoliberale Attitüde mancher Politiker und die autoritären Elemente der herrschenden Ordnung wie politische Justiz und Zensur.

Die in diesen Texten meist anzutreffende kritisch korrigierende Intention offenbart eine Seite seines Schaffens, die sich zu dem Postulat der reinen Kunst und seiner Umsetzung – etwa in den lyrischen Gedichten – komplementär verhält. Ob darin ein Widerspruch gesehen werden muß, wie dies insbesondere in der sowjetischen Forschung häufig zu beobachten ist,[98] ist jedoch insofern

[97] So stellt auch W. Harkins fest: „The poem should be regarded [...] as an important work by an author who has a very substantial claim to be regarded as Russia's leading humorous poet, and not as a serious or entirely consistent statement of a definite ideological position." (W. E. Harkins, A. K. Tolstoi's Parody History of the Russian State (mit englischer Übersetzung), in: Slavic Review, vol. 27 (1968), S. 459-469, hier: S. 459).

[98] Unter anderem findet sich diese Auffassung auch bei Jampol'skij: „Die komplexe und widersprüchliche sozial-politische Position Tolstojs führte sein Schaffen in vielerlei Hinsicht über die Grenzen des Dogmas von der ‚Kunst um der Kunst willen' hinaus." (ders., in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 1, S. 5). Dabei ist der Ausdruck „komplex und widersprüchlich" eine Standartformel der sowjetischen Literaturwissenschaft, die im Grunde nicht mehr besagt, als daß der betreffende Autor nicht dem Kanon des kritischen (bzw. im 20. Jahrhundert des sozialistischen) Realismus zugerechnet werden soll.

zweifelhaft, als die Motivation dieser Werke gleichwohl eine primär künstlerische sein kann. So dienen auch Tolstojs Parodien nicht in erster Linie dazu, den parodierten Autor lächerlich zu machen (denn er parodiert durchaus auch von ihm geschätzte Autoren), ihr Hauptmotiv ist vielmehr die künstlerische Auseinandersetzung mit dem fremden Text. Es ist natürlich nicht abzustreiten, daß die zugespitzten ideologischen Kontroversen der späten sechziger und siebziger Jahre Tolstoj nicht gleichgültig gelassen haben und daß dies auch ein Grund dafür ist, warum die meisten seiner satirischen Gedichte aus dieser Zeit stammen.

Von Absicht und Wirkung seiner Satiren handelt – seinerseits in satirischer Form – Tolstojs Gedicht *„Bojus' ljudej peredovych"* (*„Ich fürchte die progressiven Leute"*, 1873), welches der Angst vor den zornigen Nihilisten die Genugtuung über ihre Verspottung gegenüberstellt. Der Sprecher betrachtet es als angenehmen Ausgleich, „Wenn meine Byline oder Ballade / Ihnen ihren Rücken peitscht" (2, 3-4) und die so Gezüchtigten so tun, als verspürten sie gar keinen Schmerz.

Так в хату вперший ся индюк,
Метлой пугнутый неучтивой,
Распустит хвост, чтоб скрыть испуг,
И забулдыкает спесиво.

So wird ein Truthahn, der in eine Hütte eindringt
Und von einem respektlosen Besen erschreckt wird,
Den Schwanz ausbreiten, um seinen Schreck zu verbergen,
Und anfangen hochmütig zu glucksen.
(4. Strophe)

Das Bild, mit welchem hier die „progressiven Leute" lächerlich gemacht werden, soll zeigen, daß die Satire eben doch wirkt, daß sich die gemeinten Personen doch getroffen fühlen, auch wenn sie sich bemühen, dies zu verbergen, und dadurch um so lächerlicher erscheinen.

Als das erste Werk Tolstojs mit offener Kritik am revolutionären Lager nennt Jampol'skij *Pantelej celitel'* (*Der Heiler Pantelej*, 1866), ein Gedicht, das sich an das Volkslied *Pantelej-gosudar' chodit po dvoru* (*Der Herr Pantelej geht über den Hof*) anlehnt.[99] Das Gedicht

[99] Vgl. ebd., S. 753.

erschien noch im selben Jahr im konservativen »Russkij vestnik« und wurde in der Folge häufig als Kennzeichen für Tolstojs politischen Standort betrachtet.[100]

Der Text gliedert sich in vier ungleiche Abschnitte (Verse 1-10, 11-18, 19-24, 25-40), wobei die ersten drei keinen unmittelbaren Bezug zur Gegenwart erkennen lassen. Sie beschreiben den Kräuterheiler Pantelej, wie er übers Feld geht und die guten Kräuter grüßt, den bösen (giftigen) aber mit dem Knüppel droht; wie er Heilkräuter sammelt und Medizin daraus macht; wie die Leute ihn anrufen, er möge ihre Krankheiten heilen. Im vierten Abschnitt werden Leute vorgestellt, die alle Behandlung verabscheuen, die den Klang der Gusli nicht ertragen und stattdessen Waren wollen, die alles ausstreichen wollen, was man nicht messen oder wiegen kann, und nur das für wirklich halten, was man mit dem Körper spüren kann, deren Mittel grob und deren Lehre schmutzig ist. Die Schlußverse rufen Pantelej dazu auf, an diesen Leuten seinen Knüppel nicht zu schonen.

Das Gedicht ist offensichtlich gegen einen primitiven Positivismus und eine kunstfeindliche Haltung gerichtet. Es ironisiert diese, indem es sie als eine Art Krankheit betrachtet, die nur mit Prügeln ausgetrieben werden kann. Die sprachliche Anlehnung ans Volkslied impliziert, daß das Gedicht gleichsam im Sinne der Volksmeinung, des gesunden Menschenverstandes spricht.

Große Bekanntheit erlangten auch zwei Balladen aus dem Jahr 1871, in denen Tolstoj zwei traditionelle Mittel der Satire anwendet bzw. kombiniert, die Verfremdung der Perspektive durch eine nicht realistische Grundsituation und die Übertreibung. Sowohl *Potok-bogatyr'* (*Der Recke Potok*) als auch *„Poroj veseloj maja"* (*„Zur fröhlichen Zeit des Mai"*) erschienen im selben Jahr im »Russkij vestnik«.

In der ersten der beiden Balladen versetzt Tolstoj einen Bylinen-Recken vom Hof Vladimirs in die Gegenwart, wo er deren gesellschaftliche und politische, auch sprachliche Modeerscheinungen

[100] Dazu schreibt Jampol'skij „Es ist kein Wunder, daß Erwähnungen Tolstojs in den Zeitschriften des demokratischen Lagers immer wieder von der spöttischen Charakterisierung ‚der Autor des Pantelej' begleitet wurden." (ebd.).

erlebt, die durch die gleichsam zeitenthobene Perspektive ironisiert werden. Potok wird konfrontiert mit der modernen Justiz (Freispruch eines mehrfachen Mörders), Philosophie (es gibt keine Seele, und Gott existiert nicht oder nur als eine Art Sauerstoff), politischen Ideologie (das gemeine Volk soll über Rußland herrschen), Sprache (die Schlagwörter der Revolutionäre), Frauenbewegung (Frauen mit Brillen und abgeschnittenen Haaren streiten über ihre Rechte). Die zeitliche Distanz, aus der der altrussische Recke das späte 19. Jahrhundert betrachtet, soll dem Leser als Muster für eine kritische Betrachtungsweise dienen. Wenn dabei die distanzierte Sicht Potoks weniger erhellend als vielmehr vergröbernd und vereinfachend ist, so dient das dazu, die dargestellten Phänomene lächerlich zu machen, und läßt zugleich erkennen, daß Tolstoj die dahinter stehenden Positionen keiner ernsthaften Diskussion für würdig erachtete.[101]

„*Poroj veseloj maja*", ursprünglich mit dem Untertitel „Ballada s tendenciej" („Ballade mit Tendenz") versehen, stellt gleichwohl das Spielerisch-Humoristische gegenüber der unmittelbaren Kritik (hier am Nützlichkeitsprinzip, welchem das Schöne zum Opfer fällt[102]) in den Vordergrund. Am Ende schaltet sich der Erzähler in seiner Rolle als Verfasser ein und legt ein ironisches Bekenntnis zum Realismus und zur Tendenzliteratur ab. Nicht zum Singen habe er die Ballade geschrieben:

Нет, полн иного чувства,
Я верю реалистам:
Искусства для искусства
Равняю с птичьим свистом;

Я, новому ученью
Отдавшись без раздела,

[101] N. Koržavin ist der Meinung, daß Tolstoj hier bisweilen übers Ziel hinausschieße und auf das Niveau von Vorurteilen herabsinke (vgl. ders., Poėzija A. K. Tolstogo, in: A. K. Tolstoj, Stichotvorenija, Moskva 1967, S. 3-30, hier: S. 27).

[102] Ein Liebespaar diskutiert beim Spaziergang im Park darüber, daß – wie zu hören sei – derselbe zum Rübenacker oder für die Schweinehaltung umfunktioniert werden solle. Über die Frage, wie man mit den Verrückten verfahren solle, die solches planen, geraten sie in Streit und trennen sich.

Хочу, чтоб в песнопенье
Всегда сквозилось дело.

Nein, voll eines neuen Gefühls,
Glaube ich den Realisten:
Die Kunst um der Kunst willen
Setz ich dem Pfeifen des Vogels gleich;

Der neuen Lehre
Ungeteilt ergeben,
Will ich, daß der Gesang
Immer von der Sache durchdrungen ist.
(Strophen 38-39)

Die Schlußstrophe ist eine – natürlich ebenfalls ironische – Widmung dieses „ersten Versuchs" in der Tendenzliteratur an die „russische Kommune" (40, 3-4).

Die mit 42 Oktaven umfangreichste Satire Tolstojs ist *Son Popova* (*Der Traum Popovs*, 1873). Das Werk wurde erst nach dem Tod des Autors veröffentlicht, zuerst in Berlin (1878) und dann in der Zeitschrift »Russkaja starina« (1882), für öffentliche Lesungen blieb es allerdings bis 1915 verboten.[103] Gleichwohl erlangte die Erzählung vom Staatsrat, der träumt, er sei ohne Hosen zum Geburtstagsempfang seines Ministers erschienen und werde deswegen der III. Abteilung überstellt, wo er seine besten Freunde denunziere, schnell große Verbreitung und Beliebtheit. Bei der Darstellung des Ministers hat Tolstoj sich offenbar P. A. Valuev (in den sechziger Jahren Innenminister und zur Zeit der Entstehung von *Son Popova* Minister der Reichsdomänen) zum Vorbild genommen, jedoch dessen Züge in einem Maße verallgemeinert, daß sich gewissen Zeugnissen zufolge auch andere Regierungsmitglieder getroffen fühlten.[104] Dies ist auch der Grund dafür, daß – ungeachtet einiger Anspielungen, die nur im historischen Kontext verständlich sind – dieses Politikerporträt über seine Zeit hinaus Gültigkeit hat.

Die Thematik dieser Satire hat zwei Hauptaspekte, zum einen

[103] Vgl. A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 1, S. 768. In Berlin unter dem Titel *Son statskogo sovetnika Popova* (*Der Traum des Staatsrats Popov*), so auch der Titel der deutschen Übersetzung von O. von Grünewald (1927).

[104] Vgl. ebd., S. 35f.

den Pseudoliberalismus (des Ministers) im Kontrast zu den keineswegs liberalen Maßnahmen gegen Popov (Dritte Abteilung), zum anderen die Charakteranalyse des aufstrebenden Beamten. Der Minister wird vor allem durch den Kontrast seiner beiden Reden charakterisiert – zuerst die Ansprache an die Gäste, dann die Reaktion auf Popovs unziemliches Auftreten. In seine Ansprache (Strophen 7-10), in der er die Ideale von Freiheit, Fortschritt und Emanzipation des Volkes verkündet, sind schon Elemente eingearbeitet, die das Gesagte als Heuchelei entlarven sollen, etwa wenn davon die Rede ist, daß das Volk „auferstanden" sei – jedoch „noch nicht ganz", daß ihm noch „in die Steigbügel" geholfen werden müsse (8. Strophe). Nachdem Popov aber ohne Hosen hinter dem Wandschirm hervorgetreten ist, entlarvt sich der Minister vollends, indem er die Staatsmacht in Gefahr sieht und sogleich die härtesten Maßnahmen zu ihrem Schutz ergreift.

Der Gendarmerieoberst, der Popov verhört, wird durch eine ähnliche Diskrepanz von Reden und Handeln charakterisiert: er zeigt sich zunächst tief bekümmert über Popovs Verfehlung und mahnt ihn im Ton eines Beichtvaters zur Umkehr (28. Strophe), dann zwingt er ihn unter Androhung der Folter, die Namen seiner (vermeintlichen) Mitverschwörer zu nennen.

Der vorherrschende Zug bei der Charakterisierung Popovs ist sein Untertanengeist, die Angst vor der Obrigkeit als Motiv des Handelns. Die Grundidee der Satire, das gesamte Geschehen als Traum der Hauptfigur darzubieten, stellt unter anderem ein Mittel dar, diesen Zug herauszuarbeiten. So entspricht Popovs (fälschliche) Hoffnung, sein Aufzug könne unentdeckt bleiben oder dem Minister, der seine Liberalität so sehr herausstreicht, gar gefallen, durchaus der Logik des Traums; die Verzerrung der Wirklichkeit erhält auf diese Weise eine zumindest scheinbar realistische Motivation.

Der Traum verbindet sich darüber hinaus mit einem von Satirikern gern benutzten Kunstgriff, nämlich der formellen Distanzierung des Erzählers vom Erzählten, die tatsächlich nur dessen Wirklichkeitscharakter unterstreichen soll. So stellt sich der Erzähler die Einwände seiner Leser (oder des Zensors) vor, ob es denn solche Minister oder solche Verhöre in Rußland gebe, und rechtfertigt sich mit dem Hinweis darauf, daß er „für den Traum eines anderen nicht

verantwortlich" sei (42, 8).[105]

Als Satiriker nimmt Tolstoj in seiner Zeit eine Sonderstellung ein. Die führenden Satiriker – im Bereich der Verssatire Nekrasov, in der Prosa Saltykov-Ščedrin – gehörten dem fortschrittlichen Lager an. Tolstojs Satiren sind nicht vorwärtsgewandt im Sinne einer Kritik der herrschenden Verhältnisse mit dem Ziel ihrer Überwindung, sondern sie kritisieren die Gegenwart, weil sie positive Werte und Normen der Vergangenheit zerstört. Am deutlichsten versinnbildlicht dies die Figur des Recken Potok, der, aus der Kiever Rus' ins vorgerückte 19. Jahrhundert versetzt, ohne das fremde Wort „progress" zu verstehen, die beobachteten „Fortschritte" in Frage stellt:

Я не знаю, что значит какой-то прогресс,
Но до здравого русского веча
Вам еще, государи, далече!

Ich weiß nicht, was so ein Progress bedeutet,
Doch zum gesunden russischen Veče
Habt ihr es, meine Herren, noch weit!
(25, 6-8)

Dieser konservative Zug ist in früheren satirischen Texten Tolstojs (aus den vierziger und frühen fünfziger Jahren) noch nicht ausgeprägt, dort überwiegt die humoristische Infragestellung jeglicher – insbesondere aber der staatlichen – Autorität, ein Element, das freilich sein gesamtes satirisches Schreiben kennzeichnet und in besonderem Maße auch *Son Popova* eigen ist.

5. Sekundäre Balladenthemen

Die historischen und satirisch-zeitkritischen Balladen bilden zwar den Schwerpunkt in diesem Bereich von Tolstojs Werk, darüber hinaus gibt es jedoch Texte, die sich keinem der beiden Komplexe

[105] Ähnlich hat Michail Bulgakov in den dreißiger Jahren seiner Satire auf das Moskauer Künstlertheater, dem *Teatral'nyj roman* (*Theaterroman*, erschienen 1965), ein fingiertes Herausgebervorwort vorangestellt, in dem er das Manuskript seiner Hauptfigur, also den Text des Romans, als echtes Dokument, dessen Inhalt aber als Ausgeburt einer kranken Phantasie ohne Wahrheitsgehalt hinstellt. Gemeint ist von beidem das genaue Gegenteil.

zuordnen lassen. Dies gilt z. B. für *Slepoj*, die Ballade über den blinden Sänger, von der im Zusammenhang mit der poetologischen Thematik bereits die Rede war; es gilt auch für die Balladen *Knjaz' Rostislav* (*Fürst Rostislav*, vierziger Jahre), *Sadko* (*Sadko*, 1871/72), *Il'ja Muromec* (*Il'ja Muromec*, 1871), *Svatovstvo* (*Die Brautwerbung*, 1871) und *Aleša Popovič* (*Aleša Popovič*, 1871), die allgemeinmenschliche Themen in einer Verbindung von Bylinen- und Märchenelementen verarbeiten.

Die Ballade *Volki* (*Die Wölfe*, vierziger Jahre) und das Gedicht „*Gde gnutsja nad omutom lozy*" („*Wo sich überm Wasser die Zweige biegen*", vierziger Jahre) lehnen sich an die in der deutschen und englischen Romantik gepflegte Form der nordischen Ballade naturmagischer oder unheimlich-phantastischer Ausrichtung an,[106] die durch die Übertragungen Žukovskijs, aber auch durch eigenständige Werke (z. B. von Puškin) in Rußland eingeführt und in die russische Landschaft transponiert wurde.

Als Vorläufer bei Tolstoj kann man die in *Upyr'* (*Der Vampir*) eingearbeitete Ballade „*Kak filin pojmal letučuju myš'*" („*Wie der Uhu die Fledermaus fing*", 1841)[107] ansehen, welche für die Erklärung der Geschehenszusammenhänge der Erzählung eine Schlüsselrolle einnimmt und einen wesentlichen Anteil an der für das Phantastische charakteristischen Ambivalenz von natürlicher und wunderbarer Deutung hat.[108] Die Doppeldeutigkeit ergibt sich allerdings erst durch den Kontext, die Ballade an sich beschreibt ein reales Mordgeschehen.

Die Darstellung der neun Wölfe in der betreffenden Ballade wird von Neumann als „unheimlich realistisch" bezeichnet.[109] Eine eigentliche Handlung auf der realen Ebene gibt es nicht, die Wölfe streifen nur des Nachts durchs Dorf und ängstigen Mensch und Tier. Eine Wendung zum Wunderbaren erfolgt in der sechsten und letzten Strophe, jedoch nur in der Vorstellung des Erzählers. Er gibt eine

[106] Vgl. W. Hinck, Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Kritik und Versuch einer Neuorientierung, 2. Aufl., Göttingen 1972, S. 5-19, insb. S. 14f.

[107] A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 3, S. 18f.

[108] Vgl. F. Neumann, aaO., S. 193.

[109] Ebd.

eigenartige Anweisung, wie die Wölfe zu töten seien (5. Strophe), und sagt voraus, daß am anderen Morgen die Leichen von neun alten Frauen im Schnee liegen werden.

Die Fassung von „*Gde gnutsja nad omutom lozy*", die Tolstoj 1856 zur Veröffentlichung an den »Russkij vestnik« gab, stellt nur die erste Hälfte einer Ballade dar, die durch Goethes *Erlkönig* (bzw. Žukovskijs Übersetzung *Lesnoj car'*, 1818) angeregt wurde. Möglicherweise hat er die Ähnlichkeit mit der Vorlage als zu auffällig empfunden und sich deshalb zu der Kürzung entschlossen.[110] Seine Ballade ist jedoch im Unterschied zu der Goethes in einer täuschend heiteren Sommerlandschaft angesiedelt. Libellen locken das Kind in einen Sumpf, wo es von Krebsen in die Tiefe gezogen wird. Der Grund für die Beschränkung auf die ersten vier Strophen könnte allerdings auch ein anderer sein. Diese enthalten lediglich eine Skizzierung der Szenerie (1. Strophe) und die lockenden Rufe und Verheißungen der Libellen, die mit denen des Erlkönigs durchaus Ähnlichkeit haben. Die konkrete Beschreibung, wie das Kind in den Sumpf gezogen wird, hat hingegen bei Goethe keine Parallele. Ohne die zweite Hälfte verbleibt das Gedicht in einer Mehrdeutigkeit, einer Stimmung unheimlicher Gefahr, die sonst aufgehoben würde.[111]

Durch das Motiv der Liebeswerbung und seine im Ton heitere Verarbeitung sind die Balladen *Svatovstvo* und *Aleša Popovič* miteinander verbunden, die auch etwa zur gleichen Zeit entstanden. Das Liebesthema ist in *Aleša Popovič* am ausgeprägtesten innerhalb der Balladen überhaupt. Seine Gestaltung wird durch die Verschmelzung

---

[110] So urteilt Jampol'skij, in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 1, S. 749; der Text der Strophen 5-8 findet sich aaO., S. 718.

[111] N. S. Smolko schlägt in seiner textkritischen Analyse des Gedichts noch andere Erklärungen für die Kürzung vor: den Widerspruch zwischen der „lebensbejahenden Weltauffassung" zu Beginn und dem Tod des Kindes sowie die „moralisierende" Tendenz des Gedichtschlusses. Beides ist jedoch zweifelhaft, denn erstens sind auch die ersten vier Strophen in ihrer Stimmung bereits ambivalent, und zweitens liegt ein moralisierendes Element lediglich im Schlußvers vor, wo es heißt, daß die Libellen von neuem „unvernünftige Kinder" herbeilocken, was durch eine geringfügige Änderung hätte neutralisiert werden können (vgl. Smolko, Stichotvorenie A. K. Tolstogo „Gde gnutsja nad omutom lozy", in: Trudy Prževal'skogo gos. ped. inst. Serija obščestv. i filolog. nauk, vyp. II, 1963, S. 43-53, hier: S. 47).

mit Naturschilderungen stark dem Lyrischen angenähert. Darüber hinaus hat das Gedicht eine poetologische Komponente, denn der Recke Popovič ist auch ein Sänger, der mit seiner Musik die von ihm entführte Prinzessin betört. (Er entführt sie mit einem Boot, was für die Naturschilderung besondere Möglichkeiten eröffnet.) Die Liebe wird – mag Popovič auch ein leichtfertiger „Vogelfänger" (6, 3) sein – dadurch errungen, daß sein Gesang gleichsam die ganze Natur und das ganze Leben in sich vereinigt.[112]

Eine Ballade, die sich ebenfalls – wenn auch auf ganz andere Weise – dem Lyrischen annähert, ist *Il'ja Muromec* (*Il'ja Muromec*, 1871). Sie besteht in ihrem Kern, der von je zwei Strophen am Anfang und Ende umrahmt wird, aus einem Selbstgespräch des als „Großvater Il'ja" apostrophierten Bylinenhelden (Strophen 3-12). Er reflektiert darüber, wie ihn das Kiever Hofleben mit seinen Zerstreuungen, Kostbarkeiten und raffinierten Speisen langweilt, daß er mit den jungen Burschen, die nur auf Liebesabenteuer aus sind, nichts gemein hat und daß er letztlich froh ist, da zu sein, wo er ist, im Wald, in Freiheit. Dasselbe Thema klingt auch mehrfach in der Lyrik Tolstojs an, nur daß es hier in die dritte Person und in einen historisch-mythologischen Kontext übersetzt ist.

In erzählerisch besonders beeindruckender Weise wird in *Sadko* ein humoristisch-märchenhaftes Geschehen dargeboten. Thematisch ist es mit der vorigen Ballade insofern verwandt, als der Held auch hier einem prunkvollen und an Unterhaltung reichen Hofleben die Freiheit vorzieht. Sein Aufenthaltsort ist allerdings nicht seine Heimatstadt Novgorod, sondern der Hof des Unterwasserzaren auf dem Meeresgrund, der ihn auf jede erdenkliche Weise verwöhnt und ihm sogar seine drei Töchter zu Heirat anbietet. Das Irdische – so lautet eine Moral der Ballade – lernt man zu schätzen, wenn man von ihm getrennt wird (21. Strophe). Nachdem es ihm gelingt, auf die Erde zurückzukehren, singt Sadko von seinen Erlebnissen auf dem Meeresgrund. Der Ballade liegt eine Novgoroder Byline zugrunde, die Tolstoj zunächst in episch-erzählender Form verarbeitete, was

[112] Aufgrund dieses Ausgangs betrachtete Katkov die Ballade als unmoralisch und lehnte eine Veröffentlichung im »Russkij vestnik« ab (vgl. A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 1, S. 759f und Bd. 4, S. 379f.

ihn aber offenbar nicht befriedigte. Die vorliegende Version bezeichnete er selbst als „lyrisch-dramatisch" und etikettierte sie mit den deutschen Ausdrücken „Situationsbild" und „Stimmung".[113]

Zur stofflich-thematischen Vielfalt von Tolstojs Balladenschaffen ist auch *Sadko* ein wichtiger, eigenständiger Beitrag.

6. Die Verserzählungen

Der Begriff der Verserzählung ist eine Verlegenheitsübersetzung des russischen „poėma" (das keinesfalls mit Poem zutreffend wiedergegeben werden kann) und unterscheidet sich von jenem mindestens insofern, als er umfassender ist, was die Menge der damit bezeichneten Texte betrifft. Erzählungen in Versen sind zweifellos auch Werke wie Tolstojs Satire *Son Popova*, jedoch würden sie in der russischen Terminologie kaum als *poėma* gefaßt. Andererseits wird auch das Versdrama *Don Žuan* üblicherweise nicht zu den „poėmy" gezählt, wenngleich es vom Verfasser als „dramatičeskaja poėma" bezeichnet wurde. Dies ist jedoch eine Übersetzung des deutschen Begriffes „dramatisches Gedicht" und entspricht dem Mitte des 19. Jahrhunderts noch weiteren Wortsinn von „poėma" als „eine Dichtung".[114] Schließt man diese beiden Kategorien aus, so verbleiben als Verserzählungen im engeren Sinne fünf Texte Tolstojs, *Grešnica* (*Die Sünderin*, 1857), *Ioann Damaskin* (*Johannes Damascenus*, 1858), *Alchimik* (*Der Alchimist*, 1867), *Portret* (*Das Porträt*, 1872/73) und *Drakon* (*Der Drache*, 1875). Sie gehören drei unterschiedlichen Schaffensphasen an, *Grešnica* und *Ioann Damaskin*, die auch der religiöse Stoff miteinander verbindet, fallen in die Zeit größter lyrischer Produktivität, *Alchimik* entstand nach dem Versdrama *Don Žuan* und parallel zur dramatischen Trilogie, *Portret* und *Drakon* schließlich, die einige phantastische Elemente gemein-

---

[113] Vgl. A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie stichotvorenij (1984), Bd. 1, S. 566f.

[114] Zur Begriffsgeschichte von „poėma" vgl. R.-D. Keil, *Poėma* und *perl sozdanija* – Gogol's ästhetisches Ideal und die Gattung der *Toten Seelen*, in: Primi sobran'e pëstrych glav. Slavistische und slavenkundliche Beiträge für Peter Brang zum 65. Geburtstag, Hg. C. Goerke et al., Bern 1989 (Slavica Helvetica, Bd. 33), S. 113-128.

sam haben, gehören dem Spätwerk an, das in erster Linie durch diese Werke selbst sowie durch einige Balladen gekennzeichnet ist.

Als unvollendetes Werk soll *Alchimik*, obgleich mit 215 Versen umfangreicher als z. B. *Grešnica*, von der detaillierteren Darstellung ausgenommen und stattdessen in groben Umrissen hier vorgestellt werden. Thematisch und stofflich knüpft es an *Don Žuan* an, die eigentliche Handlung ist jedoch nicht entwickelt, vorhanden sind nur die ersten Ansätze. Immerhin nahm Tolstoj es dennoch als Fragment mit dem Untertitel „Neokončennaja poėma" („Unvollendete Verserzählung" bzw. „Unvollendete Dichtung") in seinen Gedichtband von 1867 auf. Die Zentralfigur ist der katalanische Dichter, Mystiker und Universalgelehrte Raimundus Lullus (oder Ramón Llull; ca. 1232-1316), der Tolstojs Interesse dadurch geweckt haben mag, daß sich unter seinen Abhandlungen eine Philosophie der Liebe und eine Philosophie der Kunst finden. Die Handlung orientiert sich an einer Legende, auf die Tolstoj in einer Anmerkung[115] verweist und der zufolge Llull im Jahre 1250 (?) von der Schönheit einer Dame so ergriffen wurde, daß er ihr auf Schritt und Tritt folgte, bis sie ihm schließlich ihre Liebe versprach für den Fall, daß er das Lebenselixier für sie beschaffte. Die Legende besagt, daß Llull darauf einging und sich auf die Reise begab, um das Elixier zu suchen.

Die vorhandenen drei Teile der Erzählung umfassen 81, 68 und 66 Verse in vierhebigen Jamben. Der erste Teil beschreibt, wie Llull zu Pferde in eine Kirche eindringt, wo seine schöne Dame gerade der Messe beiwohnt. Der zweite Teil wird durch seine Liebeserklärung (Verse 1-28) eröffnet, die mit der Aufforderung an die Schöne schließt, sein Schicksal zu entscheiden: wenn sie ihn abweise, stürze sie ihn ins Verderben, jedoch sei er, um ihre Liebe zu erringen, jede erdenkliche Prüfung auf sich zu nehmen bereit. In ihrer Erwiderung (Verse 40-60) verlangt sie, daß er die Wurzel suchen solle, aus der man den Unsterblichkeitstrank gewinnt. Mit Freuden nimmt er die Bedingung an. Der dritte Teil schließlich besteht fast vollständig (Verse 9-66) aus einem großen Monolog bei der Abreise nach Italien, in dem er seinen Wunsch erläutert, die Weltzusammenhänge und den Sinn der Erscheinungen des Lebens zu erkennen. Sein

[115] Vgl. A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 1, S. 535.

Streben geht daher nach dem „unzerstörbaren, ewigen Rom" als einem „Ebenbild des Alls" (Verse 58-59).

Das Liebessujet ist in diesem dritten Teil fast völlig verschwunden. Es war zwar der Impuls für Llulls – auch geistigen – Aufbruch, hier kommt jedoch ein Erkenntnisdrang zum Vorschein, der über das konkrete Ziel weit hinausgeht. Tolstoj zeigt seinen Llull nicht als Dichter, und Ansätze, diesen Aspekt später im Gedicht zu entwikkeln, sind nicht zu beobachten. Er ist ein von Leidenschaft Getriebener und zugleich ein echter Philosoph, ein hochbegabter Sucher ähnlich Don Juan in Tolstojs dramatischem Gedicht.

a) Religiöse Dichtungen (*Grešnica* und *Ioann Damaskin*)

Wenn man von *Grešnica* und *Ioann Damaskin* als religiösen Dichtungen spricht, so ist dies sicher schon aufgrund des Stoffes gerechtfertigt. *Grešnica* handelt von der Bekehrung einer Sünderin durch Christus und *Ioann Damaskin* von dem gleichnamigen byzantinischen Theologen und Autor liturgischer Hymnen (Johannes Damascenus, ca. 670-750), wobei Tolstoj der durch die Lesemenäen[116] überlieferten Legende folgt. Die historische Person des Johannes Damascenus wird dabei – umgekehrt wie in *Alchimik* – in seiner theologisch-philosophischen Seite weitgehend vernachlässigt und primär als Dichter gesehen. Die Thematik erhält dadurch eine poetologische Komponente, die unter anderem zu biographischen Interpretationen Anlaß gegeben hat[117] und durch das Problem des Bilderstreits in einen weiteren religiös-kunstphilosophischen Rahmen gestellt wird.

Auch in bezug auf *Grešnica* ist mit Recht der legendenhafte Cha-

[116] Wie unter anderem Jampol'skij gezeigt hat, gibt es zahlreiche Übereinstimmungen des Textes mit den Lesemenäen in der Bearbeitung Dimitrij Rostovskijs (vgl. A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie stichotvorenij (1937), S. 770f). Die Legende ist in den Lesemenäen unter dem 4. Dezember verzeichnet (vgl. A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie stichotvorenij (1984), Bd. 1, S. 570).

[117] So war z. B. Nikolaj Leskov der Meinung, in *Ioann Damaskin* habe Tolstoj sich selbst dargestellt; Apollon Majkov meinte sogar, es handele sich bei dem Werk um ein Pamphlet gegen die Zensur (vgl. A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie stichotvorenij (1984), Bd. 1, S. 570f);

rakter hervorgehoben worden,[118] der zur Popularität des Werkes einiges beigetragen haben dürfte, jedoch liegt dem Text nicht – wie in *Ioann Damaskin* – eine in der geistlichen Literatur vorgefundene Legende zugrunde,[119] vielmehr wird dieser Eindruck nur durch Fabel und Stil der Erzählung hervorgerufen. Diese Stilisierung sowie der Problemkomplex von christlicher Liebe und käuflicher Liebe, der das Thema des Werkes darstellt, lassen erkennen, daß es Tolstoj keineswegs um historische Detailtreue bei der Darstellung der Epoche geht,[120] daß die Details vielmehr funktional auf das Thema hin orientiert sind. In diesem Zusammenhang ist auch von Interesse, daß für die Erzählung Motive aus der italienischen Renaissancemalerei anregend gewirkt haben. Gegenüber I. S. Aksakov bekannte Tolstoj, bei der Niederschrift Bilder Veroneses vor Augen gehabt zu haben.[121]

Der Text gliedert sich in sechs Teile (21, 27, 38, 51, 32 und 32 Verse), die auch geschlossene Geschehens- und Sinneinheiten bilden. Die beiden ersten Teile entwerfen zunächst das Bild eines Gastmahls und fassen (in Form einer wörtlichen Rede ohne einen bezeichneten Sprecher) die in den Unterhaltungen der Gäste ausgesprochenen Meinungen über Auftreten und Lehre Jesu zusammen. Im dritten Teil werden Äußeres und Charakter der Dirne geschildert, die den anschließend (Teil 4) eintretenden Johannes für Jesus hält und ihm stolz erklärt, daß sie zu ihrem sündhaften Lebenswandel stehe und er keinen Einfluß auf sie habe. Teil 5 schildert das Eintreten Jesu, die dabei gegebene Beschreibung seiner äußeren Erscheinung ist durch verschiedene stilistische Mittel (Lexik, Meta-

---

[118] Vgl. L. V. Kopteva, Poėma-legenda konca 50-70 gg. XIX veka v Rossii (Ot A. K. Tolstogo do Nekrasova), in: N. A. Nekrasov i russkaja literatura, vyp. 4, Jaroslavl' 1978, S. 97-108.

[119] Der Stoff des ebenfalls mit *Grešnica* betitelten Gedichts von A. Poležaev (1837) ist ein anderer, nämlich „Jesus und die Ehebrecherin", nach dem Johannesevangelium (auch unter dem Titel *Iz VIII glavy Ioanna* (*Aus dem VIII. Kapitel des Johannes*)).

[120] Der Vorwurf der historischen Unglaubwürdigkeit wurde von N. M. Sokolov erhoben (vgl. ders., Illjuzii poėtičeskogo tvorčestva. Ėpos i lirika gr. A. K. Tolstogo, S.-Peterburg 1890, S. 89-101).

[121] Vgl. A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie stichotvorenij (1984), Bd. 1, S. 569.

phorik) stark interpretierend und wertend und bereitet den Schlußteil vor, in dem wiedergegeben ist, wie Jesus der Dirne in die Seele schaut und diese, von plötzlicher Erkenntnis ihrer Sündhaftigkeit ergriffen, einen wunderbaren Wandel erfährt.

Was das Geschehen betrifft, so ist die erzählerische Struktur ganz auf die Begegnung der Sünderin mit Christus ausgerichtet. Für den gedanklichen Gehalt gilt das in ähnlicher Weise. Der im zweiten Teil vorgestellten christlichen Lehre von der Nächstenliebe stellt die Dirne in ihrer Rede an Johannes (4, 29-40) ihre eigene Lehre von der Sinnenlust als Lebensmaxime gegenüber, welche aber im Schlußteil in sich zusammenbricht. Die Wandlung wird beschrieben, indem der Erzähler von Beschreibungen und wörtlichen Reden in die Innenperspektive wechselt und so Gedanken und Empfindungen der Figur schildert. Die zentralen Begriffe für die religiös-philosophische Problematik sind die der Liebe und der Schönheit. Insofern erweist sich die Beschreibung der Dirne als bedeutsam, deren Schönheit eigentlich gar nicht dargestellt, sondern nur konstatiert wird (3, 9); „spöttische, kühne Augen" (2, 13), „weiße Zähne" (14), „heißes Lächeln" (15) und „üppige Haare" (26) sind Formeln, die keine konkrete Vorstellung erlauben, wie dies ähnlich auch für die jungen Frauen im Werk Gogol's zu beobachten ist.[122] Recht konkret sind hingegen ihre verführerische Kleidung und ihr kostbarer Schmuck beschrieben. Die Begriffe von Schönheit und Liebe sind also auf die materiell-physische Seite reduziert (gemäß dem Satz „Ja verju tol'ko krasote, / Služu vinu i pocelujam", „Ich glaube nur an die Schönheit, / Ich diene dem Wein und den Küssen", 4, 37-38), während die Lehre Jesu die entgegengesetzte Seite, die geistige, selbstlose Liebe zum Nächsten repäsentiert.

Es ist nicht zu übersehen, daß hier weniger das philosophische Überdenken der Problematik im Vordergrund steht, dafür sind die

[122] W. Kasack stellt fest, daß Gogol' „an Stelle individualisierter Epitheta, die das eigentümliche einer bestimmten Person unterstreichen, Epitheta ornantia wählt, entweder idealisierende wie ‚wunderbar' und ‚herrlich' oder allgemein konventionelle wie ‚lang' von Wimpern [...], ‚schneeweiß' von Zähnen [...], ‚lang und üppig' von einem Zopf [...], ‚rötlich' von Wangen [...] usw." (ders., Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasil'evič Gogol', Wiesbaden 1957 (Bibliotheca Slavica), S. 52.

verschiedenen Standpunkte allzu vereinfachend und verallgemeinernd dargeboten, in erster Linie handelt es sich um das Wunder der inneren Wandlung, welches ohne jegliche Überzeugungsversuche, allein durch die Kraft des „prüfenden Blicks" vonstatten geht.

Ioann Damaskin gliedert sich in zwölf Teile, deren Umfang stark variiert und die zusammen nahezu achthundert Verse umfassen. Der erste Teil bildet im Grunde nur die Vorgeschichte zum eigentlichen Geschehen. Der Kalif von Damaskus hat Johannes als einzigen Christen zum Ratsmitglied berufen, ihm große Macht verliehen und gewährt ihm die Annehmlichkeiten eines luxuriösen Lebens. Johannes jedoch sind Luxus und Macht weniger wichtig als „Arbeit, Gebet und Gesang" (26). Sein Engagement gilt dem Kampf gegen die Bildergegner in der byzantinischen Kirche, wobei er sich für die Ikonen und die Kunst überhaupt einsetzt, weshalb er weithin geachtet wird. Johannes bittet den Kalifen, ihn seiner Pflichten zu entbinden, damit er seiner Berufung folgen kann. Obwohl der Kalif Johannes so sehr schätzt, daß er ihm die Hälfte seines Reiches anbietet, um ihn zu halten, gibt er ihn schließlich frei, da er erkennt, daß es ihm nicht um weltliche Verdienste geht.

Die erlangte Freiheit führt jedoch in einen neuen Konflikt. In dem Wüstenkloster, in welches er eintritt, wird ihm nämlich von seinem Lehrmeister zur Auflage gemacht, daß er das Singen aufgibt. Anläßlich einer Totenfeier übertritt er das Verbot, und der Lehrmeister will ihn aus dem Kloster ausschließen. Erst nachdem der Starez eine Vision der Muttergottes hat, die ihn auffordert, das Verbot aufzuheben, besinnt er sich und bittet Johannes um Verzeihung.

Einige Details der Legende hat Tolstoj fortgelassen. So heißt es dort z. B., der byzantinische Kaiser Leo (III.) habe Johannes wegen seiner Schriften zur Bilderverehrung beim Kalifen in den Verdacht des Verrats gebracht, dieser habe ihm darauf die rechte Hand abhacken lassen, jedoch habe Johannes durch ein Gebet zur Ikone der Muttergottes wundersame Heilung erfahren – unter der Bedingung, daß er nunmehr mit seinen Werken dem Glauben dienen werde.[123] In der Tat erscheint, wie N. M. Petrovskij bemerkt, die Vision des

[123] Den Inhalt der Legende referiert N. M. Petrovskij (ders., Ideja poėmy „Ioann Damaskin" gr. A. K. Tolstogo, in: Sbornik statej v čest' D. A. Korsakova, Kazan' 1913, S. 308-322, hier: S. 308-311).

Starez am Schluß der Verserzählung in einem anderen Licht, wenn man diesen Teil der Vorgeschichte kennt,[124] jedoch sollte man darin weniger eine Beeinträchtigung der Geschlossenheit sehen, als vielmehr den bewußten Verzicht auf das Wunderbare in diesem Teil der Erzählung sowie das Bestreben, den Kalifen nicht als grausam, sondern gnädig und dem Johannes wohlgesonnen zu charakterisieren. So überzeugt auch Petrovskijs Schlußfolgerung nicht, *Ioann Damaskin* sei in erster Linie eine – teils verschlüsselte, teils offene – Anklage gegen die zeitgenössische Zensur, wie sie ähnlich in zwei etwas früher entstandenen Gedichten A. S. Chomjakovs (*Navuchodonosor*, *Nebukadnezar*, 1849) und K. S. Aksakovs (*Svobodnoe slovo*, *Das freie Wort*, 1853) vorliege.[125] Das im Gedicht mehrfach ausgesprochene Postulat des „freien Wortes" kann natürlich auch in diesem Sinne interpretiert werden, jedoch wird man dem Werk als Ganzem nicht gerecht, wenn man es auf diesen einen Aspekt reduziert.

Eine andere Interpretation, die gleichsam als Beweis der Einseitigkeit der vorigen dienen kann, hat der russische Geistliche und Dichter Ioann Šachovskoj vorgelegt, der *Ioann Damaskin* ganz als religiöse Dichtung sieht und als „die Krönung der poetischen Weltsicht und des Lebensbekenntnisses Aleksej Tolstojs" bezeichnet:

> „Ein größeres *poetisch-christliches* Werk gibt es nicht in der russischen Literatur. Es ist der höchste Ausdruck jener *hymnischen* oder hymnologischen menschlichen Kultur, von der wir sprachen."[126]

Dabei vertritt I. Šachovskoj auch die Ansicht vom autobiographischen Charakter der Verserzählung. Er meint, die Gestalt des Johannes sei dem Autor „deshalb so gelungen, weil Tolstoj im Grunde über sich selbst schrieb",[127] und unternimmt eine Gegenüberstellung der Analogien zwischen der Situation Tolstojs und der des von

---

[124] Vgl. ebd., S. 311.

[125] So nennt Petrovskij *Ioann Damaskin* eine Allegorie und „ein für die Übergangszeit [zwischen der Diktatur Nikolajs I. und der Epoche der Reformen; F. G.] charakteristisches gesellschaftlich-publizistisches Werk" (ebd., S. 319).

[126] Archimandrit Ioann, Proročeskij duch v russkoj poėzii (Lirika Alekseja Tolstogo), Berlin 1938, S. 36.

[127] Ebd., S. 37.

ihm dargestellten Ioann Damaskin. Sollte Tolstoj tatsächlich in dem Verhältnis zwischen Johannes und dem Kalifen sein eigenes zum Zaren Alexander II. abgebildet haben, so böte sich damit auch eine Erklärung für die Abwandlung der Legende, denn wenn er auch unter seinen Pflichten bei Hofe litt, so würde er dem Zaren doch sicher nicht Grausamkeit unterstellt haben.

Jedoch kann der Text auch ohne solche Interpretationen im Sinne von Schlüsselliteratur für sich stehen, und dann erweist sich das aus der Legende nicht übernommene Handlungsdetail einfach für die Thematik als überflüssig. Die Intrige Leos III. und die Strafe des Kalifen haben für die Frage nach dem religiösen Sinn der Kunst keine Bedeutung, ebenso wie das Wunder der Heilung der abgeschnittenen Hand durch die Muttergottes vom eigentlichen Thema wegführen würde.

Was die oben angeführten Autoren herausstreichen, sind die zeitgenössisch gesellschaftliche sowie die religiöse und autobiographische Dimension. Aber erst zusammen mit der allgemein philosophischen und der konkret historischen Dimension läßt sich der Gesamtumfang der Thematik ermessen. Die Legende dürfte Tolstoj nicht zuletzt auch wegen des Bilderstreits als eines historischen Vorgangs interessiert haben, wenngleich er sich – wie in den meisten seiner historischen Werke – einen freien Umgang mit der Geschichte (und der Legende) erlaubt.[128] Was die philosophische Seite betrifft, so treten manche Übereinstimmungen mit den lyrischen Gedichten zutage, die im Zeichen der russischen Romantik und der idealistischen Philosophie stehen. Den Zusammenhang der verschiedenen Ebenen soll eine genauere Betrachtung des Textes verdeutlichen.

Das Thema des Bilderstreits wird zunächst im ersten Teil (Verse 27- 36) angesprochen. Die Betrachtungsweise und Wertung ist die des Johannes, die Gegner der Bilderverehrung bleiben gänzlich unpersönlich, ihre Lehre wird als „unsinnige Häresie" (29) bezeichnet und mit einem „wütenden Unwetter" (31) verglichen. Vom Inhalt der

[128] Der Vorwurf der historischen Ungenauigkeit bei Petrovskij (vgl. aaO., S. 311) ist insofern inkonsequent, als dessen Argumentation gerade darauf hinausläuft, daß Tolstoj nicht Geschichte, sondern seine Gegenwart darstellen wollte.

theologischen Kontroverse ist nur ein einziger Aspekt vorhanden, die Verneinung bzw. Bejahung der Kunst (der Ikonen). Der Hinweis, Johannes sei wegen seiner Bemühungen für die Kunst weithin bekannt und geachtet (35-36), soll zeigen, daß es sich bei den Gegnern des Johannes um eine Minderheit handelt und daß es eine allgemeine Stimmung zugunsten der Kunst gibt. Das Verbot zu singen, welches Johannes im Kloster auferlegt wird, hat jedoch mit dieser Problematik nicht unmittelbar zu tun, es ist eine Prüfung seiner Standhaftigkeit und Bereitschaft zur Abkehr von allem Irdischen, zu dem sein geistlicher Lehrmeister auch den Gesang rechnet.

Der Bilderstreit selbst wird zu dem Zeitpunkt, da Johannes in das Kloster eintritt, bereits als beendet angesehen. Das geht daraus hervor, daß der Abt ihn den Mönchen als „jenen Sänger" vorstellt, „der die Finsternis der Bilderstürmerei vertrieben hat, / Durch dessen Wort die Lüge besiegt und zerschlagen ist" (Teil 4, Strophe 2, 3-4). Zugleich zeigt die Textstelle, daß in dem Kloster keineswegs eine bilderfeindliche Lehre geübt wird, das Gesangsverbot resultiert aus der Strenge des Starez und dem Prinzip der Weltverneinung.

Die Ausübung der Sangeskunst wird also im Kloster und am Hof des Kalifen aus genau entgegengesetzten Gründen verhindert, hier aus der Verneinung des weltlichen Lebens, dort durch das Einbezogensein in dasselbe. Gemeinsam ist beiden Bereichen das Problem der Freiheit oder Unfreiheit des Sängers, so daß der Begriff der Freiheit mehrfach und in verschiedenen Kontexten auftaucht. So heißt es in Johannes' Rede, in der er den Kalifen bittet, ihn freizugeben:

> Простым рожден я быть певцом,
> Глаголом вольным Бога славить!
> (...)
> Дозволь дышать и петь на воле!
>
> Ein einfacher Sänger zu sein bin ich geboren,
> durch das freie Wort Gott zu preisen!
> (...)
> Erlaube mir, in Freiheit zu atmen und zu singen!
> (Teil 1, 48-49 und 57)

Der letzte Vers schließt nicht nur die erste Rede des Johannes ab, sondern auch die zweite (Vers 104), auf die der Kalif ihn schließlich

in die Freiheit entläßt („svoboden ty", „du bist frei", 107). Nachdem er die Prüfung auf sich genommen hat, spricht Johannes davon, daß er „die Freiheit des schöpferischen Wortes" (6, 35) begraben habe. Die Bitte des Klosterbruders um einen Totengesang fördert jedóch die Erkenntnis, daß die gemeinte Freiheit – wie der Erzähler sagt – an sich nicht unterdrückt werden kann.[129]

Над вольной мыслью Богу неугодны
  Насилие и гнет:
Она, в душе рожденная свободно,
  В оковах не умрет!

Gewalt und Druck gegen den freien Gedanken
  Sind Gott nicht wohlgefällig:
In der Seele frei geboren,
  Stirbt er nicht in Ketten!
  (Teil 7, 1. Vierzeiler)

Darüber hinaus taucht der Freiheitsbegriff noch in den Ausdrükken „Freiheit des schöpferischen Wortes" („svobodu tvorčeskogo slova", Teil 6, Vers 35), „dem freien Wort" („slovu vol'nomu", Teil 11, Vers 76), „freies Wort" („svobodnoe slovo", Teil 12, Strophe 1, Vers 4) und „freie Rede" („rečiju svobodnoj", Teil 12, Strophe 8, Vers 3) auf.

Das Postulat der Freiheit hängt eng zusammen mit der Entstehungsweise der Kunst und ihrem Verhältnis zur sichtbaren Wirklichkeit. Johannes sagt dem Kalifen, er höre inmitten seiner Alltagsgeschäfte „andere Klänge" (Teil 1, Vers 53), er sei einer „anderen Kraft" (Vers 75) verbunden, die „unsichtbare Welt der Seele" (Vers 78) gelte ihm mehr als Macht, Reichtum und Ruhm. Zu dieser materiellen Welt zählt er auch die Natur und das ganze All (Steppen, Berge, Meer, Gestirne).

То всё одно лишь отраженье,
Лишь тень таинственных красот,
Которых вечное виденье
В душе избранника живет!
О, верь, ничем тот неподкупен,
Кому сей чудный мир доступен,

[129] Der Gegenwartsbezug der Idee vom „freien Gedanken" kommt in der hier zitierten Strophe wohl am deutlichsten zum Vorschein.

Кому Господь дозволил взгляд
В то сокровенное горнило,
Где первообразы кипят,
Трепещут творческие силы!

All das ist nur eine Spiegelung,
Nur ein Schatten geheimnisvoller Schönheiten,
Deren ewige Vision
In der Seele des Auserwählten lebt!
Oh, glaube mir, durch nichts ist jener käuflich,
Dem diese wundersame Welt zugänglich ist,
Dem der Herr einen Blick erlaubte
In diesen verborgenen Schmelzofen,
Wo die Urbilder wimmeln,
Die schöpferischen Kräfte beben!
(Teil 1, Verse 91-100)

Hier liegt also die gleiche Zweiteilung in eine sichtbare und eine höhere, unsichtbare Wirklichkeit vor, wie sie in der poetologischen Lyrik beobachtet wurde. Die unsichtbare Wirklichkeit wird – wie dort – als die eigentliche betrachtet. Jedoch schätzt Johannes auch die sichtbare Wirklichkeit (die gesamte erste Hälfte des zweiten Teils, der zur Ich-Form überwechselt, ist ein Lobgesang auf die Schönheit der Welt und Ausdruck seiner allumfassenden Liebe zu ihr), nämlich eben als Spiegelung der höheren Schönheit. Gegenstand seines Dichtens soll jedoch Jesus Christus sein, dem seine religiöse Begeisterung gilt (Teil 2, Verse 42-78).

Einer der Höhepunkte der Verserzählung ist die Beschreibung dessen, wie Johannes von dichterischer Inspiration überwältigt wird, als er das Troparion für den Verstorbenen verfaßt. Wie eines der zentralen poetologischen Gedichte Tolstojs[130] ist auch dieser Abschnitt in Hexametern geschrieben.

Черною тучей тогда на него низошло вдохновенье,
Образы мрачной явились толпой, и в воздухе звуки
Стали нагробные мерно гласить над усопшим рыданье.
Слушал певец, наклонивши главу, то незримое пенье,
Долго слушал, и встал, и, с молитвой вошедши в пещеру,
Там послушной рукой начертал, что ему прозвучало.

---

130 *„Tščetno, chudožnik, ty mniš', čto tvorenij svoich ty sozdatel'"* (*„Vergebens meinst du, Künstler, du seist der Schöpfer deiner Werke"*, 1856).

Als schwarze Wolke kam da die Inspiration zu ihm herab,
Die Bilder erschienen als dunkle Menge, und Klänge in der Luft
Begannen über dem Entschlafenen maßvoll die Totenklage zu künden.
Der Sänger lauschte geneigten Hauptes dem unsichtbaren Gesang,
Lange lauschte er und erhob sich und begab sich mit einem Gebet in die Höhle,
Um mit gehorsamer Hand aufzuzeichnen, was ihm erklungen war.
(Teil 7, Abschnitt 1, Verse 29-34)

Nicht nur das Metrum und die ganze Diktion dieser Textstelle stimmen mit dem genannten Gedicht überein, sondern auch die Vorstellung, daß die Werke der Kunst – ähnlich den platonischen Ideen – immer schon (als „pervoobrazy", „Urbilder", wie es in der zuvor zitierten Textstelle heißt) vorhanden sind und vom jeweiligen Künstler nur gefunden und in die den Sinnen zugängliche Welt geholt werden müssen.

Was im gedanklichen Aufbau der Verserzählung nicht recht deutlich wird, ist der Bezug der geistigen Welt, aus der der Dichter seine Inspirationen empfängt, zur Religion. Jener Jesus Christus, von dem Johannes sich zu singen entschließt, wird mehr als ein Mensch dieser Welt gezeigt, auch wenn er christliche Ideale verkörpert. Die unsichtbare Welt der Urbilder aber läßt sich auf ein christliches Verständnis nicht festlegen, eher auf ein mystisches im allgemeineren Sinne.

Hingegen ist das Troparion zweifellos eine christliche, geistliche Dichtung, es lehnt sich an einen überlieferten Hymnus des Johannes Damascenus an und ist als behutsam modernisierte „Paraphrase" desselben bezeichnet worden.[131] L. Kjellbergs Vergleich mit der Vorlage zeigt, daß Tolstoj nicht nur einige inhaltliche Elemente teilweise wörtlich aus dem Hymnus übernommen und andere paraphrasiert hat, sondern auch syntaktische Strukturen dem vorgefundenen Text nachgebildet wurden. Darüber hinaus gibt es phonetische und lexikalische Kirchenslavismen. Die metrische Form bei Tolstoj ist durch die Notwendigkeit der Integration in die Verserzählung bedingt.[132] Das Thema von Tolstojs Troparion ist in den Worten Kjell-

[131] Vgl. L. Kjellberg, Aleksej K. Tolstoj's *Tropar'*. A Study in the Art of Paraphrase, in: Studia Slavica Gunnaro Gunnarsson Sexagenario Dedicata, Göteborg, Stockholm, Uppsala 1960, S. 43-63.

[132] „John Damascene's troparion, as Tolstoj knew it from the funeral

bergs „the brevity of life, the certainty of death, and the vanity of human endeavours".[133] Dabei ist der Hinweis auf Deržavins Ode *Na smert' knjazja Meščerskogo* (*Auf den Tod des Fürsten Meščerskij*, 1779) nicht nur durch die thematische Verwandtschaft, sondern auch durch analoge Motive begründet. Es kommen aber in den beiden Texten zwei unterschiedliche Haltungen gegenüber dem Tod zum Ausdruck. Bei Deržavin ist es „stoischer" Gleichmut, bei Tolstoj bzw. bei seiner Figur des Ioann Damaskin ist es die Hoffnung auf das ewige Leben.[134]

Was das Troparion weltanschaulich mit dem übrigen Text verbindet, ist vor allem die Verneinung der Bedeutung des irdischen Daseins. Aber nur hier wird sie mit der Gewißheit des Todes begründet. Daß der Tod in diesem Zusammenhang auch in der Lyrik Tolstojs nur selten begegnet, deutet darauf hin, daß hier die Weltsicht des Johannes stärker zum Vorschein kommt als sonst innerhalb der Verserzählung. Insgesamt vereinigt der Johannes Damascenus, den uns Tolstoj vorführt, Züge sowohl der historisch-legendenhaften Gestalt als auch einer gleichsam zeitlosen und in einem allgemeinen Sinne verstandenen Dichter- oder Künstlergestalt. Die Verserzählung ist eine zugleich religiöse und poetologische Dichtung, eine legendenhafte und eine gegenwartsbezogene.

b) Späte Phantastik (*Portret* und *Drakon*)

Die auffälligste Gemeinsamkeit der Verserzählungen aus den siebziger Jahren ist das Element des Übernatürlichen, Wunderbaren. Als „fantastisch" in dem engeren Verständnis T. Todorovs kann allerdings nur *Portret* mit dem Motiv des zum Leben erwachten Porträts bezeichnet werden. Bei *Drakon*, wo es um einen riesigen, blutgierigen Drachen geht, der nicht nur Menschen (auch die Leichen von den Schlachtfeldern), sondern ganze Pferde verschlingt, fehlt nämlich die postulierte Unschlüssigkeit „angesichts der Frage, ob die evozierten Ereignisse einer natürlichen oder einer übernatürlichen

service of the Russian Church, is in rhythmical prose." (ebd., S. 53).

[133] Ebd., S. 59.

[134] Vgl. Ebd.

Erklärung bedürfen".[135] Im Gegenteil, einer Äußerung Tolstojs zufolge sah dieser gerade in der „großen Wahrscheinlichkeit einer unmöglichen Tatsache",[136] d. h. der möglichst glaubwürdigen Darstellung dessen, was offenkundig irreal war, den eigentlichen Wert der Erzählung. Die natürliche Erklärung wird bewußt und ausdrücklich ausgeschlossen. Auch wenn der Erzähler und Augenzeuge die übernatürliche Erscheinung in einem symbolisch-allegorischen Sinne interpretiert, nämlich als Vorboten des deutschen Kaisers Friedrich Barbarossa, der Krieg und Eroberung über sein Land bringt, so bleibt doch die Erscheinung selbst für ihn völlig real. Die Möglichkeit der Sinnestäuschung wird immer nur momenthaft in Betracht gezogen und dann sogleich widerlegt.

Hingegen finden sich in *Portret* zahlreiche Mittel, um die Ambiguität von natürlicher und übernatürlicher Erklärung zu erhalten. Verschiedene Begleiterscheinungen des irrealen Vorgangs sind auf der realen Ebene so vorbereitet, daß sie als Beweis des Übernatürlichen ausscheiden.

Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Texte ist die Tatsache, daß sie im Unterschied zu den übrigen Verserzählungen über einen profilierten Erzähler verfügen. In beiden Fällen sind es Ich-Erzähler, in *Portret* folgt die Erzählung dem autobiographischen Schema mit der charakteristischen Trennung von erzählendem und erzähltem (erlebendem) Ich, *Drakon* ist eine Rahmenerzählung.

Hinsichtlich der räumlich-zeitlichen Situierung und des Stoffes könnten die Texte allerdings kaum unterschiedlicher sein. Während der eine von den Erlebnissen eines Elf- oder Zwölfjährigen in seinem Petersburger Elternhaus um das Jahr 1830 handelt, hat der zweite die Italienzüge Friedrich Barbarossas Mitte des 12. Jahrhunderts zum Hintergrund und spielt hauptsächlich in der Gebirgslandschaft der südlichen Alpen zwischen Lugano und Chiavenna.

Unterschiedlich ist auch die konkrete Ausgestaltung der Erzählerrollen. In *Portret* bleibt der Erzähler namenlos und figuriert als Stellvertreter des Autors. Auch in den Passagen, die das Vergangen-

[135] T. Todorov, Einführung in die fantastische Literatur, München 1972, S. 33.

[136] Brief vom 7.5.1875 an Caroline von Sayn-Wittgenstein (A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 444f).

heitsgeschehen in den Mittelpunkt stellen, bricht immer wieder die Erzählgegenwart durch, in Form von Kommentaren, Anspielungen, Vergleichen etc. Die Aufspaltung des Erzählers in erzählendes und erlebendes Ich ist dabei eines der Mittel, um die Doppeldeutigkeit des Dargestellten herauszuarbeiten; der Erzähler unternimmt in seiner Gegenwartsebene aber auch Exkurse, die vom eigentlichen Gegenstand wegführen und ihm gegenüber weitgehend selbständig sind.

Die Rahmenerzählung in *Drakon* führt zunächst den Waffenschmied Arnolfo als Ich-Erzähler ein, der dann über seine fünfzehn Jahre zurückliegende Begegnung mit dem Drachen berichtet, ohne daß dabei die Zeitebene des Erzählens irgendwo bedeutungsvoll hervorträte. Das übergeordnete Ich, das die Rolle des Zuhörers einnimmt, bleibt ohne Konturen, so daß der Rahmen hauptsächlich die traditionelle und gerade bei phantastischen Erzählungen häufig genutzte Funktion der gleichzeitigen Beglaubigung durch die Augenzeugenschaft und der Distanzierung vom dargestellten Geschehen hat, wie Tolstoj sie z. B. auch in *Amena* verwendet.

Was die äußere Gestalt von *Drakon* betrifft, so ist sie in erster Linie von der Idee Tolstojs geprägt, eine mittelalterliche italienische Dichtung nachzuahmen.[137] Ursprünglich hatte Tolstoj sogar die Absicht, den Text als Übersetzung eines italienischen Versepos aus der dargestellten Zeit auszugeben. So schrieb er unter anderem Markevič, er arbeite an einer Übersetzung aus dem Italienischen, und einem Zeugnis Stasjulevičs zufolge freute er sich darauf, daß sein Bekannter, der florentinische Professor für italienische Literatur, Angelo de Gubernatis, mit Eifer (aber vergeblich) nach dem Original suchen werde. Sof'ja Andreevna hielt die Nachahmung für glaubwürdig, jedoch verzichtete Tolstoj letztlich auf die Mystifikation und machte die Erzählung durch eine Widmung an Ja. Polonskij als Originalwerk kenntlich; im Untertitel „Erzählung aus dem XII. Jahrhundert – Übersetzung aus dem Italienischen" strich er für die zu veröffentlichende Ausgabe das Wort „Übersetzung".[138]

Die Strophenform ist den Terzinen aus Dantes *Comedia divina*

[137] Vgl. A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie stichotvorenij (1984), Bd. 1, S. 573-575.

[138] Vgl. ebd.

nachgebildet, einschließlich der jambischen Fünfheber. Von ihm übernahm er auch die Technik des Kapitelabschlusses mit einer vierzeiligen Strophe. Daß Dante selbst 1189 an einer siegreichen Schlacht gegen die Ghibellinen teilnahm,[139] wird Tolstoj bekannt gewesen sein und mag bei der Stoffwahl eine gewisse Bedeutung gehabt haben, doch liegen die historischen Vorgänge, die die Verserzählung beschreibt, früher, nämlich um die Zeit der Niederwerfung Mailands durch Friedrich Barbarossa während des zweiten Italienzuges im Jahre 1158.[140] Die Bewertung Barbarossas in der *Comedia* ist im übrigen keineswegs negativ, so daß Tolstoj von hierher sein Bild des Barbarossa nicht bezogen haben kann.[141]

In Rußland sind Dichtungen in Terzinen recht selten, zwar ist ein Beispiel bei Puškin zu finden („*V načale žizni školu pomnju ja*", „*Der Schulzeit denk ich oft, der Kinderzeit*", 1830), doch in größerem Umfang sind Nachahmungen dieser Art erst von V. Brjusov und V. Ivanov vorgelegt worden, auch bei Chlebnikov gibt es Beispiele.[142] Der gesamte Text des *Drakon* umfaßt 193 Strophen, eine Untergliederung in Kapitel gibt es nicht, so daß der einzige Vierzeiler die Schlußstrophe ist. Die Binnenerzählung umfaßt die Strophen 13 bis 192 (Vers 1), so daß der Rahmen recht knapp ausfällt. Im einleitenden Teil des Rahmens berichtet ein nicht identifizierter Ich-Erzähler, wie er, als er mit Freunden vor der Mittagshitze in einer Kirche Zuflucht sucht, eine ihm phantastisch scheinende Skulptur (ein groteskes Ungeheuer) betrachtet und entgegen dem bewundernden Urteil der anderen sein Mißfallen äußert. Das Bemühen des Bildhauers, ein solches „Hirngespinst", eine derartige „Lüge" darzustellen, scheint ihm lächerlich (7 und 8). Darauf tritt jener Arnolfo hervor; er weist den Skeptiker wegen seines Spottes über den Künstler zurecht, da er einem solchen Wesen selbst einmal begegnet sei, und beginnt seine Erzählung.

---

[139] Vgl. R. Zoozmann, Dantes Leben, in: Dantes Werke, Leipzig 1921, Teil 1, S. 40.

[140] Vgl. K. Jordan, Investiturstreit und die frühe Stauferzeit, München ²1975 (Gebhardt Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 4), S. 128.

[141] Dante spricht von Barbarossa im *Purgatorio* (18. Gesang, Vers 119).

[142] Vgl. Literaturnyj ėnciklopedičeskij slovar', Hg. V. M. Koževnikov und P. A. Nikolaev, Moskva 1987, S. 439.

Dieser Rahmen hat nicht nur die funktionale Bedeutung der Einbettung der Binnenerzählung. Er deutet auch die kunsttheoretische Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, nach der Wahrheit der Kunst an. Die Binnenerzählung ist so betrachtet der Beweis für die Wahrheit der Darstellung des Bildhauers, dafür, daß die künstlerische Phantasie nicht lügt. Sicher ist dieses Thema hier nur von marginaler Bedeutung, aber immerhin nimmt auch die Binnenerzählung es wieder auf, etwa wenn der lebendige Drache zunächst für ein Kunstwerk gehalten wird und der Spott des Gehilfen Guido über die Furcht des Meisters vor der vermeintlichen Skulptur sich bitter rächt.

In den politischen Auseinandersetzungen vertritt Arnolfo die Partei der Ghibellinen, welche sich gegen die Unterwerfung der oberitalienischen Städte unter Friedrich Barbarossa zu Wehr zu setzen versuchen. Seine Erzählung beginnt mit einer verlorenen Schlacht in der Nähe von Lugano und dem Auftrag seines tödlich verwundeten Condottiere, Chiavenna vor den einfallenden Truppen zu warnen. Mit seinem Gehilfen Guido irrt Arnolfo durch die Berge, sie sind nicht imstande, sich zu orientieren, und kehren immer wieder zu ein und derselben Schlucht zurück. In großer Ausführlichkeit und Detailgenauigkeit wird beschrieben, wie sie in der Schlucht auf den Drachen stoßen, den sie zuerst für eine Burg, dann für ein riesiges Standbild halten. Über dreißig Strophen erstrecken sich die Beschreibungen des Objekts und die Mutmaßungen der beiden Betrachter (44-73), ehe ein erstes Lebenszeichen des Ungeheuers sichtbar wird – seine hervorschnellende Zunge (74), die Guido allerdings noch für eine Sinnestäuschung hält. Die Anschaulichkeit der Schilderung wird unter anderem durch eine bildhafte Sprache erreicht, etwa den Vergleich des geschuppten Rückens mit einer „ungestalten Masse von Meeresmuscheln" bzw. mit „von Moos und Staub bedeckten Dachziegeln" (62f), aber auch durch die gezielte Wiedergabe bestimmter Sinneswahrnehmungen. Dies verdeutlicht z. B. die Szene, in der sich der Drache in Bewegung setzt (81-90).

И вот глаза зардели, как лампады, –
Под тяжестью ожившею утес
Затрепетал – и сдвинулась громада

И поползла... Мох, травы, корни лоз,
Все, что срастись с корой успело змея,
Все выдернув, с собою он понес.

Сырой землей запахло;

Und da leuchteten die Augen rot auf wie Kirchenlampen, –
Unter der zum Leben erwachten Schwere erbebte
Der Fels – und die ungeheure Masse setzte sich in Bewegung

Und kroch los... Moos, Gräser, Wurzeln von Sträuchern,
Alles, was mit der Kruste des Lindwurms verwachsen war,
Alles riß er aus und trug es mit sich fort.

Der Geruch von feuchter Erde verbreitete sich;
(84-86, 1)

Arnolfo und Guido begegnen dem Drachen ein zweites Mal, als ihre orientierungslose Wanderung sie zu dem Schlachtfeld zurückführt, von dem sie kamen. Sie sehen das Ungeheuer die Leichen ihrer Kameraden und die Pferdekadaver verschlingen. Sogar die Raben, die sich über die Toten hergemacht haben, schnappt es aus der Luft. Am Abend erhebt sich der Drache zum Flug und kreist die ganze Nacht hindurch über dem Tal, während die beiden ihn angstvoll beobachten (Strophen 109-146).

Der verbleibende Teil der Erzählung hat die weiteren Erlebnisse Arnolfos und Guidos zum Inhalt, die Wanderung zu dem inzwischen unterworfenen Chiavenna, die Sammlung einer Truppe gegen die Ghibellinen und schließlich den Kampf gegen ein weit überlegenes ghibellinisches Heer, in dem beide verwundet werden. Schließlich finden sie in einem Kloster Zuflucht. Die Feststellung, daß auch Mailand von Barbarossa eingenommen ist, leitet über zu Arnolfos politisch-historischen Betrachtungen über das Schicksal Italiens, in die auch seine Interpretation des Drachens einfließt.

Erste Ansätze zu seiner Deutung unternimmt der Erzähler jedoch bereits, bevor das Ungeheuer seine ersten Lebenszeichen zeigt. Er fragt sich (und seinen Begleiter), ob es vielleicht gar nicht steinern sei, wie es ihnen scheint, sondern „von der Hölle ausgespien, / Um uns für unsere Sünden zu strafen", gesandt, „die Guelfen, den Kaiseranhängern zur Kurzweil, / in Stücke zu reißen" (66-67). Ausgelöst wird dieser Gedanke von der Überlegung, wer wohl ein sol-

ches „Denkmal" errichtet haben könne, und später, nachdem es sich als höchst lebendig erwiesen hat, stellt der Erzähler fest: „Niemand hätte ein solches Wesen / Ersinnen können, selbst in Fieberphantasien nicht!" (134). Nachdem er das zerstörte Mailand gesehen hat, scheint ihm die Bedeutung des Drachen klar:

Ужасное был знамение он,
Ряд страшных бед с ним предвещала встреча,
Начало долгих, горестных времен!

Тот змей, что, все глотая иль увеча,
От нашей крови сам жирел и рос,
Был кесаря свирепого предтеча!

Er war ein furchtbares Zeichen,
Eine Kette schrecklichen Unheils kündigte die Begegnung mit ihm an,
Den Beginn langer, bitterer Zeiten!

Jener Lindwurm, der, alles verschlingend oder verstümmelnd,
Von unserem Blut fett wurde und wuchs,
War des grimmigen Kaisers Vorbote!
(185-186)

Die Binnenerzählung schließt mit den Worten Arnolfos vom „germanischen Drachen" (192). Die verbleibenden sechs Verse des Rahmens führen in die Gegenwartsebene zurück, zeigen, wie seine Zuhörer tief beeindruckt aus der Kirche ins Freie hinaustreten, wo die Menge „ihre alltäglichen Gespräche führt" (193).

Fragt man sich, was für Tolstoj den Reiz eines solchen Stoffes ausgemacht haben mag, so ist dies weder mit seiner eigenen Feststellung, der Wert der Erzählung bestehe in der glaubhaften Darstellung des Unmöglichen, noch mit seiner Absicht einer Mystifikation zufriedenstellend zu beantworten. Die Wahl dieses zeitlich und geographisch weit entrückten Schauplatzes sowie manche Motive und die düstere Grundstimmung der Erzählung schlagen eine Brükke zu der Ballade *Tri poboišča* (*Drei Schlachten*). Auch dort blickt Tolstoj über Rußland hinaus und versucht, Geschichte in ihren Krisen und Katastrophen anschaulich zu machen. Um Italien und die konkrete historische Situation geht es dem Autor sicher nur in zweiter Linie, aber das, was der Drache repräsentiert, Gewalt, Verrat, Fremdherrschaft, Unfreiheit, Leid und Tod, all das sind Elemen-

te, die in seinen historischen Werken eine wichtige Rolle spielen.

In *Portret* führt Tolstoj zwei Hauptthemen seiner Lyrik – Kunst und Liebe – neu zusammen, und zwar auf eine Weise, die in der Literatur an sich nicht neu ist. Die Liebe des elfjährigen Jungen zu dem Porträt einer schönen Frau, welches am Ende lebendig wird, ist im Grunde eine Variante des Pygmalion-Stoffes, mit dem Unterschied allerdings, daß der Liebende hier nicht der Schöpfer des Kunstwerks ist. Weitere, dem Stoff bzw. der retrospektiv-autobiographischen Erzählweise implizite Themen sind zum einen die Frage nach dem Verhältnis von Realität und Irrealem (Phantastischem), zum anderen die Erinnerung bzw. das Verhältnis von Erinnerndem und Erinnertem. Im vorliegenden Falle schließt das die Frage nach der Bedeutung der Kindheit für das erinnernde Ich (auch als Künstler) ein. Für eine ähnliche Darstellung der kindlichen Psychologie hat zuvor A. Fet Beispiele geliefert.[143]

Der Text umfaßt 87 Strophen mit je acht fünfhebigen Jamben, die nach dem Schema abababcc gereimt sind. Das eigentliche Ereignis umfaßt nur das letzte Drittel des Textes, genau in der Mitte (43. Strophe) nimmt der Junge die ersten Anzeichen einer Reaktion des Porträts wahr, der Text ist dadurch inhaltlich in zwei Hälften geteilt, denn dieser Moment markiert den Umschwung von einer realistischen zu einer phantastischen Erzählung. Auch hinsichtlich der Erzählweise sind die beiden Teile deutlich unterschieden. Während es im ersten Teil häufige Kommentierungen des Geschehens aus der Gegenwartsschicht gibt sowie eine einleitende Passage (Strophen 1-10) und längere Exkurse (28-30 und 39-42), bei denen die Zeitebene des Erzählens dominiert, tritt diese im zweiten Teil stark zurück, es gibt nur noch vereinzelte Kommentare und ironische

[143] Fets Gedichte *Tajna* (*Das Geheimnis*, 1843) und *Lichoradka* (*Das Fieber*, 1845), gattungsmäßig von der Ballade herzuleiten, aber dem lyrischen Gedicht angenähert, gestalten psychologisch motivierte Phantasievorstellungen von Kindern. *Tajna* ist ein Rollengedicht, in dem ein Mädchen schildert, wie ein Bekannter der Familie, der regelmäßig ins Haus zu kommen pflegte und den sie liebgewann, eines Tages ausblieb, geraume Zeit später jedoch zurückkehrte, allerdings nur für sie sichtbar, und nun ihr – unsichtbarer – Geliebter wurde. In *Lichoradka* stellt sich ein erkrankter Junge sein Fieber als ein personifiziertes Wesen vor (gemäß dem Volksglauben, wie er ihm durch seine Amme vermittelt wird).

Wendungen, bei denen eine Distanz zum Erzählten spürbar ist, sonst orientiert sich das Erzählen am Wahrnehmungshorizont des Jungen.

Der Einleitungsteil beginnt in einem Plauderton, der – für A. K. Tolstoj recht ungewöhnlich – dem ‚skaz' angenähert ist. Dies kommt z. B. in Abschweifungen vom Thema zum Ausdruck, welche sodann ihrerseits thematisch werden (3, 4). Als erzählerischer Rahmen hat diese Einleitung die Funktion, den eigentlichen Gegenstand des Erzählens zu begründen und – gleichsam von außen sich annähernd – in den Schauplatz hineinzuführen. Von dem „Fall" (1, 5) aus dem „Schwarm der Erinnerungen" (1, 1) sagt der Erzähler vieldeutig-verheißungsvoll: „Aller Vernunft zum Trotz hatte er / Auf mein Leben nicht geringen Einfluß – / So mag er anderen zur Erbauung dienen..." (1, 6-8). In diesem Bogen, den der Erzähler zu seiner Kindheit schlägt, steckt bereits eine erste Anspielung auf den Autor als reale Person (und Dichter). Deutlicher wird dies noch in den Reflexionen über sein Verhältnis zur Wirklichkeit. Diese schließen sich an die Schilderung des einsamen Alltags des Jungen im Hause seiner Eltern an, seiner Neigung, die Räume zu durchstreifen und sich „eines Romans würdige Taten" (9, 7) auszudenken. „Die Wirklichkeit hingegen war mir / Von jungen Jahren an unerträglich und zuwider", stellt der Erzähler fest und fährt ironisch fort: „Alles, was man ernste Dinge nennt, – / Verachtete ich von Kindheit an instinktiv" (10, 1-2 und 5-6).

Die Anspielung bezieht sich einerseits auf Tolstojs Abneigung gegen seine Amtspflichten im Staatsdienst, andererseits auf seine Stellung in der Literatur, die Tatsache, daß er sich – entgegen dem Hauptstrom der Zeit – in seinen Dichtungen der Wirklichkeit seiner Gegenwart allenfalls in satirischer Form annahm.

In diesem Teil gibt es einen Exkurs über gelbe Fassadenanstriche (4), der zu stilgeschichtlichen Betrachtungen überleitet, welche in dem Kontrast des klassizistisch nüchternen Äußeren des Elternhauses und dessen kunstvoll verspielter Rokokoeinrichtung ihren konkreten Anlaß haben. Der Erzähler läßt erkennen, daß er für den „Kasernen"-Stil (7, 2) jener Jahre wenig übrig hat und dem schon in seiner Kindheit altmodischen Rokoko den Vorzug gibt. Damit verbinden sich auch die ironischen Ausführungen über den deutschen

Hauslehrer, der seinem Zögling das klassische Schönheitsideal zu vermitteln versucht, indem er die Posen berühmter antiker Statuen nachahmt (14-17). Dieser aber hat ein anderes „Ideal" (18, 8), das er schließlich in dem bewußten Porträt verwirklicht sieht.

An die Beschreibung des Gemäldes (eine junge Frau mit gepuderten Locken und einer Schürze voller Rosen) schließt sich eine vergleichende Bewertung aus der Vergangenheits- und der Gegenwartsschicht. Für den Erzähler ist das Bild ein Werk des „Verfalls", stellt es „konventionelle, leere Schönheit" dar (21, 1-2). Der Junge aber findet Gefallen daran und beobachtet jede Veränderung, die sich – sei es durch den wechselnden Lichteinfall oder durch seine Einbildung – im Ausdruck der Porträts vollzieht.

Von seiner Verliebtheit in das Porträt spricht der Erzähler mit ironischer Distanz,[144] er stellt fest, daß dadurch sein Latein gelitten habe, und zieht den Schluß, „wer verliebt ist, lasse die Weisheit besser schießen" (24, 8). Die Probleme des Verliebten mit der lateinischen Grammatik nimmt der Erzähler wiederum zum Anlaß für einen Exkurs über das Bildungswesen und die Literatur. Hintergrund ist die besonders in den sechziger Jahren mit großem politischem Engagement geführte Diskussion über die Bildungsreform, bei der die Verfechter der klassischen Bildung als Klassizisten, ihre Gegner aber als Realisten bezeichnet zu werden pflegten.[145] So bezieht sich die Bemerkung, der Klassizismus lasse sich nicht so leicht aneignen

[144] Bei den thematisch verwandten Gedichten Fets ist diese Distanz nicht anzutreffen.

[145] Jampol'skij führt im Kommentar zu dem Scherzgedicht *„Stasjulevič i Markevič"* (*„Stasjulevič und Markevič"*, 1869) aus: „Das Gedicht wurde durch eine Polemik zwischen Stasjulevič und Markevič hervorgerufen, welche nur eine Episode der mehrere Jahre sich hinziehenden scharfen Polemik des »Vestnik Evropy« und »Russkij vestnik« mit den »Moskovskie vedomosti« über das reale und das klassische Bildungssystem darstellt. [...] Die Polemik hatte in den sechziger Jahren eine politische Bedeutung. Die Vertreter des Regierungslagers sahen in der Propagierung des Klassizismus ein Mittel, die Jugend von materialistischen und revolutionären Ideen abzubringen. Von Tolstoj läßt sich das nicht sagen, obgleich auch er ein eifriger Verfechter der klassischen Bildung war. Im übrigen teilte Tolstoj zwar in dieser Beziehung die Ansichten Katkovs und Markevičs, verurteilte aber die aus seiner Sicht unzulässigen polemischen Mittel." (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 1, S. 783).

(27, 8), eben auf die Schwierigkeit der lateinischen Konjugation. Die nachfolgend zitierten Verse, in denen sich der Erzähler mit dem Verfasser Tolstoj identifiziert, sind daher in einem doppelten Sinne zu verstehen.

Все ж из меня не вышел реалист –
Да извинит мне Стасюлевич это!
Недаром свой мне посвящала свист
Уж не одна реальная газета.

Und doch ist aus mir kein Realist geworden –
Möge Stasjulevič mir das verzeihen!
Nicht umsonst bekam ich bereits die Pfiffe
Von mehr als einer realen Zeitung zu hören.
(28, 1-2)

Die Verse beziehen sich sowohl auf Tolstojs Haltung in der Bildungsfrage als auch auf Gegenstand und Stil seiner Werke, die vom fortschrittlichen Lager kritisiert wurden. Diese Abschweifungen sind allerdings nicht völlig losgelöst von der eigentlichen Erzählung, vielmehr verbindet sie das Thema der Kunst und des Schönheitsbegriffs.

Das andere Hauptthema der Verserzählung, die Liebe, wird in einem weiteren Exkurs – dem letzten größeren Umfangs – unmittelbar vor dem Ansetzen des phantastischen Geschehens angesprochen (39-40). Der Erzähler redet hier den Leser unmittelbar an und fragt nach dem Liebeshunger, den jener wohl in seiner Jugend verspürt habe, wendet seine Ausführungen jedoch sodann ganz ins Humoristische, wenn er davon spricht, daß in Rußland Klima und Staatsdienst der Liebe hinderlich seien, daß sogar ein Großteil der Menschen gleich mit Uniform und Degen zur Welt kämen (39, 8). Das Thema der Kindheit mit ihrer Empfindsamkeit von Sinnen und Gefühl, der Offenheit für jegliche Eindrücke und der Lebendigkeit der Phantasie führt den Erzähler jedoch wieder zu einer ernsteren Tonart zurück. Die betreffenden Strophen (41 und 42) sind rhetorisch durch zwei dreifache Anaphern[146] und strukturell als Abschluß

[146] Die anaphorischen Wörter sind in der 42. Strophe „Kogda" („Als", Verse 2, 3, 5) und in der 42. Strophe „O" (Verse 1, 3, 5), im letzteren Fall verbunden mit einer Reihung von Apostrophen.

des ersten, realistischen Teils der Erzählung hervorgehoben.

Wie bereits erwähnt, tritt in dem Moment, da das Ich als erlebende Figur erstmals eine Erwiderung seiner Gefühle zu dem Porträt zu verspüren glaubt (Strophe 43), die Erzählgegenwart in den Hintergrund. Jedoch gibt es auch in diesem Teil noch vereinzelte Erzählereinschaltungen. Vor der eigentlichen Begegnung mit dem lebenden Bildnis wird zweimal der Leser angesprochen, jetzt allerdings bereits aus der jeweiligen Situation im Geschehensablauf heraus.[147] Eine weitere Stelle, in der sich der Erzähler zu Wort meldet, liegt innerhalb des phantastischen Vorgangs (Strophe 78), jedoch wird dadurch die übernatürliche Erscheinung nicht in Frage gestellt, sondern im Gegenteil bestätigt, da der Erzähler sie als real nimmt. Er erklärt nämlich, daß nach seiner „heutigen" Überzeugung die Verbeugung vor der aus dem Rahmen herausgetretenen Frau von jener als Aufforderung zum Tanz mißverstanden wurde (78). Dies steht im Einklang mit dem deutlichen Bemühen, die Umstände, unter denen das Übernatürliche sich ereignet, möglichst anschaulich und nachvollziehbar darzustellen.

Es werden deshalb die Wahrnehmungen und inneren Vorgänge des erlebenden Ich genau wiedergegeben. Das, was – wie der Junge glaubt – die Frau auf dem Bild ihm mitteilen will und er aus ihrem Gesichtsausdruck schließt, wird als sein innerer Gedankendialog dargeboten, z. B. bei der Verabredung des Rendezvous' (44-45). Aber auch sonst ist die Wiedergabe seiner Gedanken bisweilen dialogisiert, um seine Zweifel und seine innere Bewegung deutlich zu machen (z. B. Strophe 67).

Ein Stilmittel, das über die Funktion der Veranschaulichung hinaus auch den Raum verändert, ist die Verwendung von Naturbildern. Die Natur ist in diesem ganzen Teil des Textes die dominante Bildebene. Die bildhaften Ausdrücke – Vergleiche zumeist – erweitern die abgeschlossene Sphäre des Hauses und des Zimmers, in dem das Porträt sich befindet, und führen ein lyrisches Element in die Erzählung ein. Das Menuett etwa, welches der Junge zum Tanz mit der Geliebten vernimmt, wird mit dem Rascheln von Riedgras und

[147] „Der Zeitpunkt der Begegnung – / Der Leser erinnert sich – war noch fern" (54, 7-8); „Mein Leser und Freund, ob du es glaubst oder nicht – / ich hörte" (60, 5-6).

dem Summen von Maikäfern verglichen, welches den Erzähler wiederum an die Klänge von Cello und Fagott erinnert. Die Bilder ergeben in ihrer Summe eine heitere Frühlings- oder Sommerstimmung, die im Kontrast steht zu der tatsächlichen Jahreszeit.[148]

Der ganze Ablauf des Rendezvous hat den Anflug einer Parodie auf entsprechende Darstellungen in der phantastischen Literatur der Romantik. Dem lebenden Porträt fehlt gänzlich das Dämonische (wie es z. B. in *Upyr'* oder *La famille du vourdalak* in durchaus konventioneller Weise anzutreffen ist), der elfjährige Junge ist ein im romantischen Kontext denkbar ungeeigneter Akteur für eine Liebesszene, und die Frage der jungen Frau an ihren Verehrer, ob er sie nur aus ihrem Rahmen befreit habe, um mit ihr zu tanzen, fragt letztlich nach der Erfüllung des Klischees. Wenn sie den Jungen, der darauf zu weinen beginnt, in ihre Arme schließt und küßt, worauf ihm die Sinne schwinden, so ist damit dem Klischee nur annäherungsweise Genüge getan. Auch dies trägt dazu bei, das Übernatürliche glaubhaft zu machen, denn alles, was zwischen den beiden vor sich geht, nachdem sie ihr Bild verlassen hat, scheint vollkommen natürlich zu sein. Dieser Eindruck bleibt auch über die nächtliche Szene hinaus erhalten, denn in den drei abschließenden Strophen kehrt der Erzähler nicht in seine distanzierte Gegenwartsebene zurück, im Gegenteil, er erwähnt noch, daß er, als er am anderen Morgen erwachte, eine Rose in der Hand hielt (eine von jenen, die die Frau aus ihrer Schürze aufs Parkett fallen ließ), „der Begegnung unzweifelhafte Spur" (86, 1).

Die natürliche Erklärung liefert nicht der Erzähler, sondern er legt sie den Erwachsenen, die sich um den Jungen sorgen, in den Mund. Und wie bei phantastischen Erzählungen üblich, wird diese Erklärung – hier ironisiert durch die Verwendung der lateinischen Ausdrücke „Somnambulus" und „febris cerebralis" (87, 8) – dem Leser als die schlechtere dargeboten. Andererseits sind früher im Text durchaus auch reichlich Hinweise vorhanden, die auf eine Einbildung einer überempfindlichen Phantasie hindeuten, etwa wenn von den ausgedachten Abenteuern die Rede ist (9) oder von den

[148] Daß Winter ist, ergibt sich aus der Tatsache, daß der Junge auf der Straße das Geräusch von Schlittenkufen vernimmt — als Beweis, daß er nicht träumt (71, 3-4).

Gerüchen der Blumen, die der Junge wie Musik wahrnimmt (11), oder davon, daß er bisweilen mit einer Blume in der Hand aus seinen Tagträumen erwachte (12), aber diese Hinweise werden am Schluß nicht wieder aufgenommen.

Auch läßt der Erzähler offen, worin nun der Einfluß dieses Erlebnisses auf sein weiteres Leben besteht, denn über den Morgen danach geht er in seinem Bericht nicht hinaus. Der Leser kann dies also nur auf den Erzähler beziehen, wie er sich in seiner Gegenwart präsentiert. Die Anspielungen auf Tolstojs Stellung im geistigen Leben legen freilich nahe, diesen Erzähler – wenn nicht mit ihm zu identifizieren – so doch zumindest als einen Dichter zu betrachten, und zwar einen, der nicht dem Realismus anhängt. Insofern hat das zum Leben erwachte Porträt einen doppelten Sinn. Es steht zum einen für eine Kunst, die für den empfindsamen Betrachter – buchstäblich oder metaphorisch – lebendig wird, zum anderen besagt es, daß die Kunst (nach dem Ideal des Erzählers) von einer höheren Wirklichkeit handelt als der prosaischen Realität des Alltags.

7. Aussagestruktur und Sprachgestaltung

Die Texte, die in dem vorliegenden Kapitel zusammengefaßt sind, bilden gattungsmäßig eine recht heterogene Gruppe (sie umfaßt lyrische Gedichte, Balladen und Versepen, die wiederum in Untergattungen zu differenzieren sind) – und müssen daher bei der Analyse ihrer sprachkünstlerischen Struktur nach unterschiedlichen Kriterien behandelt werden. Zumindest sind die Kriterien je nach Gattung unter verschiedenen Vorzeichen anzulegen. Der gemeinsame Nenner, unter dem die Texte zu vereinigen sind, ist die Verwendung der Versform. Jedoch haben die vorangegangenen Analysen auch zahlreiche thematische, stoffliche und motivische Gemeinsamkeiten über die Gattungsgrenzen hinweg aufgewiesen, welche eine Gesamtschau sinnvoll machten.

Im folgenden soll gezeigt werden, wie Tolstoj die vorgegebenen strukturellen Spielräume der Gattungen nutzt, inwieweit er sie ausweitet, wo seine Schwerpunkte liegen.

a) Lyrische und epische Kommunikationssituation

Die Ballade vereinigt im traditionellen Verständnis lyrische, epische und dramatische Elemente; nach der bekannten Definition Goethes ist sie das „Ur-Ei" der Gattungen (oder „Grundarten der Poesie"). Auf die Kommunikationssituationen bezogen, bedeutet das ein Nebeneinander von narrativer Vermittlung durch eine (meist wenig konkretisierte) Erzählerinstanz, unmittelbarer Figurenrede (Dialog), und lyrischer Subjekt-Objekt-Durchdringung. Eine Besonderheit der Versdichtungen A. K. Tolstojs ist es, daß in allen Gattungen jede dieser Kommunikationssituationen vorkommt.

D. I. Čerašnjaja hat sich in zahlreichen Publikationen[149] mit der Frage nach dem Verhältnis von Autor, Erzähler und lyrischem Subjekt in Lyrik und Balladen Tolstojs beschäftigt. Sie stützt sich dabei auf theoretische Ansätze B. O. Kormans, welcher seinerseits offensichtlich von M. M. Bachtins Untersuchungen zur Dialogizität angeregt wurde. Unter dem Aspekt des Aussagesubjekts des Textes unterscheidet Čerašnjaja Lyrik im engeren Sinne, erzählende Lyrik, volksliedhafte Rollenlyrik und Balladen. Die verschiedenen Konkretisierungen des Aussagesubjekts werden als „liričeskij geroj" (entspricht etwa dem „lyrischen Ich"), „avtor-povestvovatel'" (wörtlich: „Autor-Erzähler", d. h. „erzählendes lyrisches Subjekt") und „rasskazčik" („Erzähler") bezeichnet.[150] Die Eigenart von Tolstojs Gedichten wird aus der Einbeziehung von „fremdem Bewußtsein" in den Text abgeleitet, wobei sich dieses fremde Bewußtsein als „fremde Rede", „fremde Stimme" bzw. „fremder Stil" konkretisiert. Die reine Sprechersubjektivität wird auf diese Weise erweitert und objektiviert; Čerašnjaja spricht in diesem Zusammenhang auch von „Multisubjektivität" („mnogosub-ektivnost'").[151]

---

[149] Ihre hier nicht angeführten Arbeiten enthält das Literaturverzeichnis.

[150] Dem Unterschied zwischen „povestvovatel'" und „rasskazčik" (auf deutsch heißt beides „Erzähler") entspricht derjenige zwischen subjektiver Erlebnisschilderung eines Ich und objektivem, d. h. gegenstandsbezogenem Erzählen.

[151] Čerašnjaja, O poëtike povestvovatel'noj liriki A. K. Tolstogo, in: Izvestija Voronoežskogo gos. ped. inst., t. 173, Voronež 1977, S. 107-114, hier: S. 113.

Auch in den Gedichten, die als lyrische Selbstanalyse charakterisiert werden können, ist fast immer irgendeine Art von Dialogisierung festzustellen.

> „Für das lyrische Subjekt in der Dichtung A. K. Tolstojs ist es charakteristisch, daß es das Erzählen über sich selbst, die Analyse der eigenen inneren Welt beständig an jemanden außerhalb seiner selbst adressiert (in 79 von 93 Gedichten, also der überwältigenden Mehrzahl der Fälle)."[152]

Das sinnfälligste Beispiel hierfür ist wohl das Gedicht *„S ruž'em za plečami, odin, pri lune"* (*„Mit dem Gewehr über der Schulter, allein, im Mondschein"*, 1851), das unter thematischem Aspekt bereits betrachtet wurde und in dem die Spaltung des lyrischen Subjekts in ein Ich und ein Er als nächtliche Begegnung des Reiters mit seinem Doppelgänger gestaltet ist.[153] In diesem Falle projiziert das Subjekt einen Teil seiner selbst nach außen, so daß von einem „fremden Bewußtsein" eigentlich nicht gesprochen werden kann.[154] Eine andere Form, in der dasselbe geschieht, ist die Selbstanrede in der zweiten Person, die zunächst eine formale Spaltung des Subjekts darstellt, während das Ausmaß der Konkretisierung der Bewußtseinsschichten variiert.

Die Natur tritt als „fremdes Subjekt" in zwei Formen in Erscheinung, als sprechendes (wörtliche Rede) und als angesprochenes (Apostrophe).[155] In einigen Fällen wird auch das Leben selbst apostrophiert und erscheint dann in personifizierter Gestalt, etwa – in Anlehnung an volkstümliche Formen – als „altes Weib".[156]

Schließlich können Personen angesprochen werden, die nicht – wie der Doppelgänger – allegorischer Art sind, sondern reales Ge-

---

[152] Čerašnjaja, Žanr monologa-obraščenija v liričeskom tvorčestve A. K. Tolstogo, in: N. A. Nekrasov i ego vremja, vyp. 4, Kaliningrad 1979, S. 123-133, hier: S. 124.

[153] Vgl. Čerašnjaja, Žanr monologa-obraščenija... (1979), S. 124f.

[154] Allgemein spricht Čerašnjaja bei den Formen der Selbstanrede von „verschiedenen Schichten des Bewußtseins (die allgemeinmenschliche und die nationale, die ideale und die reale in ihren Varianten)" (ebd., S. 125).

[155] Bei Čerašnjaja die 2. und 3. Kategorie (ebd., S. 126f).

[156] In dem Gedicht *„Ispolat' tebe, žizn' – baba staraja, / Priverednica kriklivaja"* (*„Wohl dir, Leben – altes Weib, / Schreihals launischer"* 1859); bei Čerašnjaja 4. Katagorie (ebd., S. 127).

genüber des Subjekts. Dies ist unter anderem bei einem großen Teil der Liebesgedichte der Fall, wo die Selbstanalyse des Subjekts häufig in die Analyse der angesprochenen Geliebten übergeht, d. h. das fremde Bewußtsein dominant wird.[157]

Bei der Untersuchung der erzählenden Lyrik macht Čerašnjaja ähnliche Beobachtungen. Sie arbeitet als einen Grundzug das Vorhandensein zweier „Stimmen" eines einzigen Ich heraus – im Sinne von emotionalen Tonlagen bzw. Perspektiven. Durch diese Gegenüberstellung zweier „Standpunkte" wird die „gedankliche Bewegung des Erzählers" deutlich gemacht.[158] Čerašnjaja verdeutlicht das am Beispiel des Gedichts *Pustoj dom* (*Das leere Haus*, 1849), in dem sich Traurigkeit und Mitgefühl einerseits sowie ironische Distanz andererseits gegenüberstehen.

Die Sonderform der Rollenlyrik hat als „dramatische (dramatisierte) Lyrik"[159] an sich schon eine dialogische Grundstruktur, indem zumindest das sprechende Ich und das Subjekt des Gedichtganzen zu differenzieren sind. Ein Typus des sprechenden Ich, der „brave Bursche" („dobryj molodec"), ist dem Volkslied nachempfunden und durch das „permanente Gefühl der Bitterkeit des Lebens" charakterisiert.[160] Sein weibliches Pendant ist die „molodica" („die junge Bauersfrau") oder „krasnaja devica" („die schöne Jungfer"), wie sie sich etwa in dem volksliedhaften Liebesgedicht *„Kaby znala ja, kaby vedala"* (*„Hätte ich gewußt, hätte ich geahnt"*, 1858) darstellt.[161]

Bei der Ballade, herkunftsmäßig einem Erzähllied und von Käte Hamburger als „episch-fiktionale Dichtungsart im lyrischen Raum" bestimmt,[162] ist eine narrativ vermittelnde Instanz grundsätzlich anzusetzen. Bei A. K. Tolstoj wurden unter thematischem Aspekt historisch-patriotische, satirische, numinose (naturmagische), poe-

---

[157] Vgl. ebd., S. 128-132.

[158] Čerašnjaja, O poėtike povestvovatel'noj liriki... (1977), S. 111.

[159] Čerašnjaja, O tvorčeskoj individual'nosti A. K. Tolstogo-lirika, in: Učenye zapiski Sverdlovskogo gos. ped. inst. 1978, vyp. 305, S. 54-68, hier: S. 54 (Čerašnjaja zitiert hier eine Formulierung Kormans).

[160] Ebd., S. 55.

[161] Vgl. ebd., S. 56.

[162] K. Hamburger, Die Logik der Dichtung, Stuttgart [3]1977, S. 233.

tologische und Liebesballaden unterschieden. Mit diesen unterschiedlichen thematischen Schwerpunkten korrelieren auch bestimmte Konkretisierungen des Erzählers. Der grundsätzliche Unterschied der Subjekt-Objekt-Beziehung in Lyrik und Balladen Tolstojs ist nach Čerašnjaja folgender:

> „Die Figuren der Balladen geben in Form der direkten Rede eine Selbstbewertung oder eine Bewertung der Ereignisse, in die sie einbezogen sind; zugleich sind sie Objekte des in Beziehung zu ihnen höheren Bewußtseins des Erzählers, welcher seinerseits, zusammen mit der von ihm erzählten Geschichte, zum Objekt des Autorenbewußtseins insgesamt wird."[163]

In Tolstojs Balladenschaffen zeigt sich eine Entwicklung in bezug auf das Verhältnis des impliziten Autors zum Erzähler. Für die numinose Ballade ist eine weitgehende Annäherung beider Positionen typisch.[164] Die Wirkung des Unheimlichen ginge durch eine Relativierung der Erzählerinstanz (etwa als ironische Distanzierung) verloren. Insofern offenbart sich hier eine Analogie zu der phantastischen Erzählung *Upyr'*, in der die Erzählerinstanz dem Rezipienten zwar formell natürliche Erklärungsmöglichkeiten anbietet, sich aber nie von einer übernatürlichen Erklärung distanziert, sie sogar eher favorisiert. Es ist dies also ein Zug des Frühwerks Tolstojs, der im reifen Schaffen nicht mehr anzutreffen ist.

In den übrigen Balladen hingegen liegt ein durch sein Verhältnis zum Erzählgegenstand sowie seinen Stil erkennbar definierter Erzähler vor.[165] In jenen Balladen, die als Selbstreflexion des Autors interpretiert werden können, also z. B. dem Gedicht vom blinden

---

[163] Čerašnjaja, O žanrovoj specifike ballad A. K. Tolstogo, in: Žanr i kompozicija literaturnogo proizvedenija, Petrozavodsk 1984, S. 114-121, hier: S. 118. Der Begriff des „Autors" („Autorenbewußtseins") ist hier im Sinne der textinternen Instanz des impliziten Autors zu verstehen.

[164] Čerašnjaja verwendet hierfür den Begriff „avtor-povestvovatel'", überträgt ihn aber auch auf die historischen Balladen *Knjaz' Rostislav* (*Fürst Rostislav*) und *Roman Galickij* (*Roman Galickij*), während sie bei *Volki* (*Die Wölfe*) bereits eine Übergangsform ansetzt (vgl. dies., O žanrovoj specifike ballad..., aaO., S. 119).

[165] Čerašnjaja sieht den Abstand zwischen (implizitem Autor) und Erzähler im Spätwerk wieder schwinden. Sie erklärt dies mit der Einführung des Sängers oder Gusli-Spielers in der Erzählerrolle (vgl. ebd., S. 119f).

Sänger oder jenem vom alternden Recken Il'ja Muromec, der das rauhe Leben in der freien Natur dem höfischen Luxus vorzieht (mutatis mutandis gilt dies auch für *Ioann Damaskin*), ist der Erzähler zwischengeschaltet und wirkt stellenweise distanzierend, während er anderswo zugunsten einer völligen Identifizierung von implizitem Autor und Erzähler (Sprecher; bisweilen auch Figur) zurücktritt. Hier ist die größtmögliche Annäherung an die lyrische Kommunikationssituation erreicht, sie prägt aber nicht den jeweiligen Text als Ganzes. Das lyrische Element tritt in den Vordergrund, aber es handelt sich immer noch um Balladen.[166]

Die satirischen Balladen arbeiten mit unterschiedlichen Techniken, wobei die Distanz zwischen Erzähler (Autor) und Figuren variiert. Das Beispiel des mittelalterlichen Recken Potok, der in die Gegenwart versetzt wird, macht deutlich, daß gerade dann, wenn die Distanz zwischen Autor und Zentralfigur besonders groß ist, die Figur als Träger der Anschauungen des Autors dienen kann.

Eine der Schlußfolgerungen, die Čerašnjaja aus ihren Analysen zieht, ist, daß „für den Erzähler in der Lyrik A. K. Tolstojs [...] eine realistische Weltsicht charakteristisch" ist.[167] Hinsichtlich der Darstellungstechnik entfernt sich Tolstoj im reifen Schaffen vom Subjektivismus der Frühwerke; die von Žukovskij in Rußland heimisch gemachte Form der numinosen Ballade läßt er beizeiten hinter sich und gelangt – ebenso wie in der Lyrik – zu dialogisierten oder „multisubjektiven" Formen.

Auf das Problem der erzählerischen Vermittlung in den Verserzählungen wurde bereits im vorigen Abschnitt Bezug genommen, daher sollen hier nur einige Besonderheiten angesprochen werden.

Von allen fünf Verserzählungen dürfte *Drakon* am ehesten epischen Charakter haben. Dazu trägt in erheblichem Maße die Struktur der Rahmenerzählung bei, d. h. die Tatsache, daß das Erzählen

[166] Allein ein erkennbares „persönliches Verhältnis zu den Ereignissen und zum Helden" zum Kriterium einer „Lyrisierung" (ebd., S. 118) zu erklären, ist zumindest dann nicht sinnvoll, wenn nicht genau geklärt wird, von wessen Verhältnis (impliziter Autor, Erzähler?) die Rede ist.

[167] Čerašnjaja, O poėtike povestvovatel'noj liriki... (1977), S. 113. Die in sowjetischen Arbeiten häufig anzutreffende inhaltsleere und nurmehr wertende Verwendung des Realismusbegriffs ist hier vermieden, es geht vielmehr um die Darstellungstechnik.

an ein fiktives Subjekt delegiert wird; darüber hinaus steht hier mehr als etwa in *Portret* oder *Ioann Damaskin* das dargestellte Geschehen selbst im Mittelpunkt des Interesses, ohne jedoch in einer Weise dramatisch zugespitzt zu sein, wie dies in *Grešnica* der Fall ist.

Was die Verwendung des autobiographischen Schemas in *Portret* betrifft, so ist in bezug auf eine Gesamtschau der Versdichtungen bemerkenswert, daß es ähnlich strukturierte Texte auch in der Kurzlyrik gibt, etwa *„Doždja otšumevšego kapli"* (*„Die letzten Regentropfen"*, vierziger Jahre) und *„Ja vas uznal, svjatye ubeždenija"* (*„Ich habe euch erkannt, heilige Überzeugungen"*, 1858) oder auch einige der späten Gedichte, d. h. Texte, in denen das Ich sich in eine Gegenwarts- und eine Vergangenheitsschicht (mit gelegentlich moralischer Distanz) aufspaltet.

Ioann Damaskin beginnt als Er-Erzählung, jedoch wechselt das Erzählen im zweiten Teil unvermittelt in die erste Person über, ohne daß hier eine wörtliche Rede formal gekennzeichnet wäre. Über weite Strecken hat dieser Teil des Textes den Charakter eines lyrischen Gedichts, das auch für sich stehen könnte. Ein weiterer Textabschnitt, der eine Sonderstellung einnimmt, ist das Troparion, der von Johannes verfaßte Hymnus, der gleichsam ein Gedicht im Gedicht darstellt. Der Erzählertext ist stilistisch und inhaltlich häufig der Figurenrede des Johannes angenähert. So wiederholt der Erzähler in den beiden Schlußversen der Erzählung ein Bild, das zuvor (im zweiten Teil) Johannes in den Mund gelegt wurde. Auf diese Weise ist die Distanz zwischen implizitem Autor, Erzähler und Zentralfigur auf ein Minimum beschränkt, was zusammen mit der Thematik, den reflektierenden Passagen, der besonderen Art der Bildverwendung und anderen Mitteln den lyrischen Charakter des Textes ausmacht.

Diese Übersicht sollte zeigen, daß Kurzlyrik, Balladen und Versepik A. K. Tolstojs nicht nur in thematischer Hinsicht zahlreiche Überschneidungen aufweisen, sondern auch durch gattungsübergreifende strukturelle Gemeinsamkeiten verbunden sind.

b) Rhetorik und Sinnstruktur

Die folgenden Analysen zur poetischen Strukturierung der Sprache klammern zunächst die humoristischen Werke aus, obgleich diese bisweilen mit denselben rhetorischen Mitteln arbeiten und von den ernsten Werken nicht immer scharf zu trennen sind. Die Differenzierung erfolgt nach der jeweiligen Funktion. Gleichfalls für eine gesonderte Betrachtung zurückgestellt sind die phonetischen Strukturen der dichterischen Sprache Tolstojs, soweit sie in dem Abschnitt zur Verstechnik und Strophik mit berücksichtigt sind.

Auf der morphologischen und syntaktischen Sprachebene sind in Tolstojs Lyrik nicht nur Merkmale eines individuellen poetischen Stils festzustellen, sondern es gibt auch angeeignete Stilzüge, unter denen besonders der Stil der Volksdichtungen (Volkslieder, Bylinen, Märchen etc.) hervorzuheben ist. Da morphologische Wiederholungen zugleich auch phonetische Wiederholungen darstellen, sind entsprechende Figuren zugleich Elemente der Musikalisierung. Grundsätzlich ist zu beobachten, daß in jenen Gedichten, die der Volksdichtung nachempfunden sind, die klangliche Bindung durch Endreim und Metrum einen geringeren Stellenwert hat als solche Wiederholungsfiguren, zu denen in größerem Umfang auch Wiederholungen einzelner Morpheme (Präfixe und Suffixe) zählen. Hinzu kommt eine von der literatursprachlichen Norm abweichende Syntax, etwa Verdoppelungen der Präposition (z. B. in der Wortfolge Präposition - Substantiv - Präposition - Attribut) oder ungewöhnliche Stellungen des Attributs (in Wortfolgen wie Verb - Substantiv - Attribut; Substantiv - Verb - Attribut; Attribut - Substantiv - Attribut). Ein Beispiel (hier auch mit dem typischen daktylischen Versausgang) liefern die folgenden Verse:[168]

Твое сердце болит безотрадное,
В нем не светит звезда ни единая,
Плачь свободно, моя ненаглядная,
Пока песня звучит соловьиная,

[168] Aus: *„Zapad gasnet v dali bledno-rozovoj"* (*„Der Westen verlischt in der blaß-rosafarbenen Ferne"*, 1858). Bei der Übersetzung wurden Verstöße gegen die deutsche Normalsyntax (und Interpunktion) sowie die wohl unzulässige Adjektivform „nachtigallen" in Kauf genommen, um die syntaktischen Verhältnisse des Originals einigermaßen getreu wiederzugeben.

Соловьиная песня унылая,
Что как жалоба катится слезная,
Плачь, душа моя, плачь, моя милая,
Тебя небо лишь слушает звездное!

Dein Herz tut weh das freudlose,
In ihm leuchtet kein Stern kein einziger,
Weine frei, meine Herzliebste,
Solange das Lied klingt das nachtigallene,

Das nachtigallene Lied das wehmütige,
Das wie eine Klage fließt eine tränenreiche,
Weine, Seele meine, weine, meine Liebe,
Dir hört der Himmel nur zu der gestirnte!
(3. und 4. Strophe)

Diese Strophen enthalten verschiedene Varianten der Stellung von Substantiv und Attribut (stets aber mit der Adjektivlangform am Versende). Ein weiteres stilisierendes (und musikalisierendes) Element stellt das anaphorische „plač'" („weine", 3, 3 und 4, 3) dar.

Volksliedhaft sind auch Häufungen von Wörtern mit gleichen Flexionsendungen oder z. B. Diminutivsuffixen (wie „prutikam" - „listikam"; „Stänglein", „Blättlein"). Aus Synonymen gebildete Komposita („snom-dremotoju", „vichrem-bureju"; „Schlaf-Schlummer", „Wirbelwind-Sturm") oder Adjektivkurzformen in attributiver Stellung („Pronjalo naskvoz' dobra molodca"; „Es schauerte den braven Burschen durch und durch") gehören ebenfalls zu den Merkmalen dieses Stils.[169]

Außerhalb solcher Stilisierungen gehört unter den Wortwiederholungsfiguren die Anapher zu den häufigsten rhetorischen Mitteln in Tolstojs Versdichtungen. Seltener findet man die Geminatio, z. B. in der Mignon-Adaption *„Ty znaeš' kraj, gde vse obil'em dyšit"* (*„Kennst du das Land, wo alles Überfluß atmet"*, vierziger Jahre), wo das Goethesche „dahin, dahin" als „tuda, tuda" wiedergegeben ist. Mit einer Geminatio bricht auch das Fragment *Alchimik* (*Der Alchimist*) ab („Šumi, šumi i pen'sja, more", „Rausche, rausche und schäume, Meer", 3. Teil, Vers 66), wobei es sich offensichtlich um eine Entlehnung aus Puškins *„Pogaslo dnevnoe svetilo"* (*„Das Ge-*

[169] Alle Beispiele aus *„Ne božiim gromom gore udarilo"* (*„Nicht als göttlicher Donner schlug der Kummer ein"*, 1857).

stirn des Tages ist verloschen", 1820) handelt. Die Figur findet sich dort ebenfalls im Zusammenhang mit dem Meer; die Verse „Šumi, šumi, poslušnoe vetrilo, / Volnujsja podo mnoj, ugrjumyj okean." („Rausche, rausche, gehorsames Segel, / Woge unter mir, mürrischer Ozean") bilden bei Puškin eine Art Refrain (Verse 3/4, 15/16, 39/40).[170] Volkstümlich ist die Figur in *„Oj, stogi, stogi"* (*„Heda, ihr Heuschober"*, vierziger Jahre), wo der Anfangsvers zu Beginn der zweiten Strophe wiederholt und in der 7. und 8. Strophe zu „Oj orel, orel" („Heda, Adler, Adler") verwandelt wird.

Ein Text, in dem die Geminatio einmal nicht als Anverwandlung eines fremden Textes begegnet und der zugleich ein ganzes System von Wiederholungsfiguren zum Strukturprinzip hat, ist das Gedicht *„Esli b ja byl bogom okeana"* (*„Wenn ich der Gott des Ozeans wäre"*, 1856).[171] Es wiederholt den Anfangsvers zweimal wörtlich (Verse 9 und 23), ein weiteres Mal wird er variiert („Vrag uznal by boga okeana", „Der Feind würde den Gott des Ozeans kennenlernen", 18). Anaphern finden sich in den Versen 3 und 4 sowie 10-12 (eine weitere innerhalb des Verses 11). Im letzteren Falle kommen noch gehäufte phonetische Äquivalenzen hinzu, die im nachfolgenden Zitat hervorgehoben sind.

Я б любил тебя, моя душа;
Я б любил без бури, без обмана,
Я б носил тебя, едва дыша!

Ich würde dich lieben, meine Seele;
Ich würde dich lieben ohne Sturm, ohne Täuschung,
Ich würde dich tragen, fast ohne zu atmen!

Eine derart konzentrierte Durchformung auf der Klang- und Morphemebene ist bei Tolstoj eher die Ausnahme. In der Gesamtstruktur des Textes verbindet sie sich mit der Bildsprache, die besonders

[170] Auch die dritt- und viertletzte Zeile in *Alchimik* mit dem anaphorischen „Leti" (Fliege) verweisen auf das Puškinsche Gedicht: „Leti ž, korabl' krylatyj moj, / Leti v bezberežnom prostore" („Fliege also, mein geflügeltes Schiff, / Fliege im uferlosen Raum"), heißt es bei Tolstoj; bei Puškin: „Leti, korabl', nesi menja k predelam dal'nym" („Fliege, Schiff, trage mich in ferne Länder", 17).

[171] Vers 19: „Vsjudu, vsjudu b ja ego syskal!" („Überall, überall würde ich ihn suchen!").

im Anfangsteil des Gedichts märchenhafte Elemente verwendet. Zwar kann von einer Stilisierung im engeren Sinne nicht gesprochen werden, jedoch wird der Eindruck des Märchenhaften durch die Wiederholungsfiguren zumindest unterstützt.

Anaphern werden mit unterschiedlichen Funktionen verwendet. In primär formaler Funktion findet sie sich etwa als Strophenanfangsmarkierung.[172] Als besonderes Mittel der Emphase sind Anaphern mit dem apostrophierenden „O" zu nennen sowie das „feierliche ‚und'"[173], das freilich auch in polysyndetischen Reihungen auftritt und an die Figur der Anapher nicht gebunden ist. Das feierliche „und" findet sich in den Schlußversen des liebesphilosophischen Gedichts *„Menja, vo mrake i v pyli"* (*„Mich, der ich in Finsternis und Staub"*, 1851 oder 1852) oder z. B. auch im zweiten Teil von *Ioann Damaskin* bei der emphatischen Apostrophierung des ganzen Universums, die mit einer anderen Anapher beginnt („Blagoslovljaju", „Ich segne", Verse 1 und 3) und dann in eine wiederum durch eine Anapher („Blažen, kto", „Selig, der", Verse 30, 32, 34) markierte Huldigung an Jesus Christus übergeht. Ein Beispiel für die emphatische „O"-Anapher bietet das Gedicht *„To bylo ranneju vesnoj"* (*„Das war im frühen Frühling"*, 1871).[174]

Das Enjambement, mit Plett unter die phonologischen, genauer – prosodischen Figuren zu fassen,[175] findet sich bei Tolstoj in stärkerem Maße vor allem in den narrativen Gedichten wie etwa mehreren der Krim-Skizzen. Gleichzeitig treten Figuren der Wortwiederholung und Inversionen in den Hintergrund, so daß ein prosahafter Eindruck entsteht. Entsprechendes läßt sich auch in den Verser-

---

[172] Z. B. in *„Ty žertva žiznennych trevog"* (*„Du bist ein Opfer der Aufregungen des Lebens"*, 1858); die ersten vier Strophen beginnen mit demselben Wort.

[173] Der Begriff des „toržestvennoe ‚i'" stammt von P. Gaponenko (in: ders., Lirika A. K. Tolstogo, Avtoreferat dissertacii, Moskva 1976, S. 10).

[174] „O žizn'! o les! o solnca svet! / O junost'! o nadeždy!" („Oh Leben! O Wald! O Licht der Sonne! / O Jugend! O Hoffnungen!", 4, 3-4); „O sčastie! o slezy! / O les! o žizn'! o solnca svet! / O svežij duch berezy!" („O Glück! O Tränen! / O Wald! O Leben! O Licht der Sonne! / O frischer Duft der Birken!" (6, 2-4).

[175] Vgl. H. F. Plett, Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik, Heidelberg ²1979, S. 188f.

zählungen beobachten, allerdings gibt es dort durchaus Passagen, in denen sich die Sprache poetisch verdichtet und die Versgrenzen (Pausen) als syntaktische bzw. semantische Markierungspunkte dienen – wie etwa im schon mehrfach erwähnten zweiten Teil von *Ioann Damaskin*. Die Kontrastierung von prosahafter Enjambement-Technik und Einpassung der Sinneinheiten in die prosodische Struktur des Verses hat in dem folgenden Gedicht[176] über den Stilwert hinaus auch bedeutungstragende Funktion. Der Text gliedert sich in zwei Strophen zu je acht Versen (die Strophenform entspricht genau der in *Portret*), die einen erzählenden und einen reflektierenden Teil darstellen.

В монастыре пустынном близ Кордовы
Картина есть. Старательной рукой
Изобразил художник в ней суровый,
Как пред кумиром мученик святой
Лежит в цепях и палачи с живого
Сдирают кожу...

In einem einsamen Kloster nahe Córdoba
Gibt es ein Bild. Mit sorgfältiger Hand
Hat der mitleidlose Künstler darin dargestellt,
Wie vor einem Götzenbild ein heiliger Märtyrer
In Ketten liegt und die Henkersknechte dem Lebenden
Die Haut abziehen...[177]
(1. Strophe, Verse 1-6)

Die Strophe wird beendet mit der Bemerkung, daß diese „grausame Kunst" das „Gefühl empöre" (Verse 7 und 8). In der zweiten Strophe wird das beschriebene Gemälde in ein poetisches Bild über-

[176] *„V monastyre pustynnom bliz Kordovy"* (*„In einem einsamen Kloster nahe Córdoba"*, 1870).

[177] Welches Gemälde hier als Vorbild gedient hat, ist nicht sicher. Ivancin zieht Jose de Riberas Darstellung des Martyriums des hl. Bartholomäus (1639, Madrid, Prado) in Betracht (ders., Aleksej Konstantinovič Tolstoj and Russian Romanticism, Phil. Diss. University of Illinois at Urbana-Champaign 1983, S. 124), außerdem gibt es noch ein älteres Gemälde, das zwar keinen christlichen Märtyrer zeigt, aber Tolstojs Beschreibung sehr nahe kommt, nämlich Gerard Davids »Die Marter des Sisamnes« (1498, Groeningemuseum, Brügge), das die Bestrafung eines korrupten Richters durch den Perserkönig Cambyses zum Gegenstand hat (eine Abbildung des Gemäldes enthält das „Zeitmagazin", Nr. 4, 20. 1. 1989.).

führt. Der Sprecher empfindet es jetzt als den angemessenen Ausdruck für die Empfindungen seiner geplagten Seele. Nun fügen sich die syntaktisch-semantischen Einheiten genau zwischen die Versgrenzen (Pausen); syntaktische Strukturen werden durch ihre Stellung im Verssystem aufeinander bezogen (Chiasmus in den Versen 5 und 6 sowie Parallelismus im Schlußvers). Der Wechsel vom sachlich-prosaischen Berichten bzw. Beschreiben zum poetischen Bild vereinigt in sich die Ausdrucksform einerseits und das Verhältnis des Sprechers zum Gegenstand andererseits. Die letzten vier Verse des Gedichts lauten:

С моей души совлечены покровы,
Живая ткань ее обнажена,
И каждое к ней жизни прикасанье
Есть злая боль и жгучее терзанье.

Von meiner Seele sind die Hüllen abgezogen,
Ihre lebendige Oberfläche ist entblößt,
Und jede Berührung des Lebens
Ist böser Schmerz und brennende Qual.

Schließlich soll noch eine Form der Wiederholung erwähnt werden, die besonders für die Balladen charakteristisch ist: der Refrain. In der europäischen Tradition gehört er herkunftsmäßig zum Erzähllied, auch wenn er in der Kunstballade häufig nicht fortgeführt wird. Bei Tolstoj werden einerseits volkstümliche Refrains der Art „Oj lado, oj laduški lado",[178] die praktisch ohne Semantik sind, übernommen oder nachgeahmt. Andererseits schließt er gerne mehrere Strophen (in unregelmäßiger Folge) mit einem besonders charakteristischen Vers ab, etwa: „Zvezda ty moja, Jaroslavna" („Du mein Stern, Jaroslavna")[179] oder „Veselyj mesjac maja" („Der Wonnemonat Mai")[180] oder „Oj more, oj sinee more" („Ach Meer, ach blaues Meer").[181] Stärker variiert wird der Refrain von der russischen Unordnung in *Istorija gosudarstva Rossijskogo ot Gostomysla do Tima-*

[178] In *Zmej Tugarin* (*Der Drache Tugarin*, 1867).
[179] In *Pesnja o Garal'de i Jaroslavne* (*Das Lied von Harald und Jaroslavna*, 1869).
[180] In *Svatovstvo* (*Die Brautwerbung*, 1871). Hierin auch der Refrain „Oj lado, lidi lado! / Oj lado, lel'-ljuli!".
[181] In *Kanut* (*Knut*, 1872).

ševa (*Geschichte des russischen Staates von Gostomysl' bis Timašev*, 1868).

Insgesamt ist zu beobachten, daß musikalisierende Elemente in den Balladen häufiger vorkommen als in den Verserzählungen und daß sie dort eher Selbstzweck sind, während sie in den Verserzählungen stärker funktional eingesetzt werden.

Auf der Ebene der Semantik ist zu betrachten, welche Arten von Figuren bevorzugt werden und wie sich die Bilder hinsichtlich des Verhältnisses von Bildspender und Bildempfänger darstellen. Ferner ist die Frage zu stellen, inwieweit sich innerhalb von Einzeltexten, Textgruppen und Gattungen in bezug auf die Bildspender Isotopien herausbilden und welche Bildebenen sie konstituieren. Auch hier ist die Zuordnung zu bestimmten fremden Stilen zu berücksichtigen. Die Klassifizierung der Figuren bzw. bildhaften Ausdrücke kann – abgesehen von dem semantischen Kriterium – auch nach dem Kriterium der syntaktischen Verknüpfung von bildspendendem und bildempfangendem Element vorgenommen werden. Beide Aspekte haben für die Charakterisierung von Tolstojs dichterischer Sprache eine gewisse Aussagekraft. Die im folgenden angeführten Belegbeispiele verdeutlichen nicht selten beide Aspekte zugleich.

Der zentrale und bei weitem am häufigsten genutzte Bildbereich, die Erscheinungen und Vorgänge der Natur, ist bereits im Rahmen der thematischen Analysen angesprochen worden, was schon darauf hinweist, daß die Entscheidung, ob Natur nur Bildfunktion hat oder selbst thematisch wird, nicht immer eindeutig getroffen werden kann bzw. daß sich bisweilen beides miteinander verbindet. Neben der Natur tritt in bildhafter Funktion vor allem der Mensch auf. Diese Bereiche vermischen sich gelegentlich, etwa in der Weise, daß das Leben des Menschen in Begriffen der Naturerscheinungen dargestellt oder umgekehrt Natur personifiziert wird. Die personifizierte Natur kann ihrerseits auch wieder bildhaft für etwas Drittes stehen.

Das, wofür Natur am häufigsten bildhaft steht, sind Zustände und Vorgänge der Seele, an zweiter Stelle folgen das Leben oder einzelne Lebensphasen, seltener werden poetologische Aspekte auf diese Weise veranschaulicht. Fast immer aber ist das bildempfangende Element der Mensch, und zwar meistens der Sprecher des jeweili-

gen Gedichts.[182] Ein Text, in dem ein solches Naturbild recht breit entwickelt wird, ist *„Mne v dušu, polnuju ničtožnoj suety"* (*„Mir in die Seele, die erfüllt ist von nichtiger Geschäftigkeit"*, 1851 oder 1852). Thema (und Bildempfänger) ist die Leidenschaft, die plötzlich die Seele erfaßt. Die Seele wird als ein gepflegter Garten dargeboten, der plötzlich von einem Unwetter verwüstet wird. Eingeführt wird die Bildebene durch einen Vergleich („Kak burnyj vichor', strast' vorvalasja neždanno", „Wie ein heftiger Wirbelsturm brach unerwartet die Leidenschaft herein", 1, 2).[183] In der zweiten Hälfte der ersten Strophe tritt das Bild selbst ganz in den Vordergrund, wobei formal eine Metapher vorliegt, denn Subjekt bleibt die Leidenschaft, und der pronominale Ausdruck „v nej" („in ihr") bezieht sich auf die Seele: „S naleta smjala v nej narjadnye cvety / I razmjatala sad, tščeslaviem ubrannyj" („Bei ihrem Ansturm drückte sie die prachtvollen Blumen nieder / Und verwüstete den Garten, der mit Sorgfalt angelegt worden war", 1, 3-4). Das tertium comparationis ist hier einerseits das Plötzliche, Heftige der Leidenschaft (des Wirbelwinds), andererseits die harmonische Wohlgeordnetheit der Seele (des Gartens). Der Gedichtschluß läßt sich in einem Maße auf die Bildebene ein, daß das Bild selbst zum eigentlichen Gegenstand zu werden scheint und das Unwetter gleichsam für das Ich des Gedichts Realitätscharakter erlangt. Dies wird unter anderem durch die Einbeziehung bildhafter Ausdrucksweise in diese Bildebene erreicht.

---

[182] Man kann die Naturbilder nach den einzelnen Bildspendern noch weiter unterklassifizieren (in Jahreszeiten, Tageszeiten (auch Gezeiten), Wetter, Landschaft (Steppe, Berge, Meer), Tiere, Pflanzen etc.), wodurch sich gewisse Vorlieben des Dichters erkennen lassen – diesen Versuch unternimmt beispielsweise K. Runge (ders., Landschafts- und Naturbilder in den Gedichten A. K. Tolstojs, aaO.). Für die Frage der dichterischen Technik (des Verhältnisses von rhetorischen Mitteln und Sinnstruktur des Textes) wäre eine solche Betrachtung jedoch nur von sekundärem Interesse.

[183] Das Bild des Wirbelsturms findet sich in ähnlicher Bedeutung auch in *„Ne bož'im gromom gore udarilo"* (*„Nicht als göttlicher Donner schlug der Kummer ein"*, 1857) und in *„Est' mnogo zvukov v serdca glubine"* (*„Es gibt viele Klänge in der Tiefe des Herzens"*, 1859).

Воскреснувшего дня пью свежую струю,
И грома дальнего внимаю перекаты...

Ich trinke des wiedererstandenen Tages frischen Strom,
Und ich vernehme das Grollen des fernen Donners...
(3, 3-4)

Häufig werden die Naturbilder nicht so breit ausgeführt wie im vorliegenden Fall, ihre Funktionalität bleibt dann unmittelbar ersichtlich, das Bild erlangt keine Autonomie. Andererseits gehen – wie oben schon festgestellt wurde – viele Gedichte gerade von der realen Betrachtung der Naturerscheinungen aus und überführen sie dann in Analogien, die ihnen bildhafte Bedeutung verleihen. So geschieht es z. B. in *Na tjage* (*Beim Schnepfenstrich*, 1871), einem Gedicht, das in prosahafter, konkreter Sprache die Jagd auf Waldschnepfen in der Frühlingsnatur beschreibt (Verse 1-30), um am Schluß (Verse 31-38) unvermittelt die Sicht nach innen zu verlagern und eine plötzliche Empfindung, eine Erinnerung anzudeuten. Die Jagdschilderung, die durchaus für sich stehen könnte, erhält ihre zusätzliche Bedeutung erst durch den Schlußvers. Dieser verdichtet das Erinnerungsmotiv zu dem metaphorischen Ausdruck „Mel'knula dnej moich pogibšaja vesna" („Es leuchtete der erstorbene Frühling meiner Tage auf"), wodurch das Frühlingsszenarium zum Bild für Jugend überhaupt wird. Die Metapher selbst ist insofern doppeldeutig, als nicht nur die bildhafte Bedeutung des Frühlings im Sinne von Jugend in Frage kommt, sondern auch ein tatsächlicher Frühling gemeint sein kann, den das Ich in seiner Vergangenheit erlebt hat und an den es sich nun erinnert. Das Konventionelle des Frühlingsbildes wird hierdurch wie auch durch die Einbettung in einen realistisch beschreibenden Kontext überwunden.

Lichtmetaphorik ist bei Tolstoj von quantitativ untergeordneter Bedeutung. Sie ist zum Teil mit dem Bildbereich Natur verbunden bzw. daraus hervorgegangen. Im Zusammenhang mit seiner Liebesphilosophie begegnet der Ausdruck „luči ljubvi" („Strahlen der Liebe"),[184] wobei die in einem allumfassenden, kosmischen (oder kosmologischen) Sinne verstandene Liebe auch mit der Sonne im Zen-

[184] In *„Menja, vo mrake i v pyli"*, Vers 25.

trum eines Systems von Welten verglichen wird.[185]

Die Personifikationen finden vor allem in zwei Bereichen Anwendung, der eine ist, wie gesagt, die Natur, der andere ist der Bereich der verschiedenen Empfindungen, denen die menschliche Seele ausgesetzt ist bzw. dessen, was sie verursacht. Beispiele für diese Bilder finden sich im zweiten Abschnitt dieses Kapitels. Hier mag der Hinweis genügen, daß sie von kurzen Wendungen der Art „luna smotrela" („der Mond schaute")[186] bis zum sprechenden Bach reichen, dessen wörtliche Rede den Hauptteil eines ganzen Gedichts ausmacht.[187] In dem zweiten Bereich werden die Personifikationen meist breiter entwickelt und erreichen nicht selten den Status allegorischer Gestalten. Diese Formen sind – wo nicht ohnehin Volksdichtungen nachgebildet wurden – von diesen inspiriert. So gibt es beispielsweise das personifizierte Leid oder leidvolle Leben (als „altes Weib" oder „alte Hexe").[188] Darüber hinaus treten allegorische Gestalten in der Lyrik etwa als Teil des gespaltenen Sprecherbewußtseins auf (als Doppelgänger oder „böser Geist");[189] in den Balladen figurieren Hochmut, Wahrheit und (historisches) Leid in allegorischer Form.[190]

Bilder aus der griechischen oder römischen Antike bzw. Mythologie sind bei Tolstoj ausgesprochen selten. Sie tauchen lediglich im Kontext der Krimgedichte auf, wo ein unmittelbarer Bezug einfach

---

185 In *„Sleza drožit v tvoem revnivom vzore"* (*„Eine Träne zittert in deinem eifersüchtigen Auge"*, 1858), Verse 2, 3-5.

186 Der personifizierte Mond kommt vor in *Pustoj dom* oder in *„Doždja otšumevšego kapli"*.

187 Den sprechenden Bach gibt es in *„Bor sosnovyj v strane odinokoj stoit"* (*„Ein Kiefernwald steht in einem einsamen Wald"*, 1843). Er kehrt in Form des konventionellen Bildes vom „murmelnden Bach" mehrfach wieder.

188 Vgl. *„Net, už ne vedat' mne, bratcy, ni sna, ni pokoju"* (*„Nein, Brüder, ich kenne nicht Schlaf mehr noch Ruhe"*, 1859) oder *„Ispolat' tebe, žizn' – baba staraja"*.

189 *„S ruž'em za plečami, odin, pri lune"* (*„Mit dem Gewehr über der Schulter, allein, im Mondschein"*, 1851) und *„Byvajut dni, kogda zloj duch menja trevožit"* (*„Es gibt Tage, da mich ein böser Geist plagt"*, 1858).

190 *„Chodit Spes', naduvajučis'"* (*„Kommt Hochmut daher, bläst sich auf"*, 1856), *Pravda* (*Wahrheit*, 1858) und *Čužoe gore* (*Fremdes Leid*, 1866).

geographisch gegeben ist. Ebenfalls selten sind biblische Bilder, wenngleich zu manchen Bildern Tolstojs zumindest Analogien in der Bibel zu finden sind. In dem späten Herbstgedicht *„Prozračnych oblakov spokojnoe dviženie"* (*„Der durchsichtigen Wolken ruhige Bewegung"*, 1874), das am Schluß eine Wendung ins Poetologische erfährt, ist vom „heiligen Samen der Schönheit" (20f) die Rede, der unzweideutig auf das biblische Gleichnis vom Sämann verweist (vgl. Mat. 13, 1-23, Mark. 4, 1-20, Luk. 8, 4-15). Ein weiteres biblisches Bildelement ist der Psalter, der – analog zur griechisch-heidnischen Lyra – für die Dichtkunst steht. Tolstoj verwendet es zuerst in *Poét* (*Der Dichter*, vierziger Jahre) und nimmt es in einem Selbstzitat in *I. S. Aksakovu* (*An I. S. Aksakov*, 1859) wieder auf.

Von Menschen geschaffene Gegenstände sind kaum in bildhafter Funktion zu finden. Zwar gibt es das mehrfach verwendete Bild vom goldenen Muster auf schwarzem Tuch, jenes von den zwischen Himmel und Erde gespannten Saiten (für die neu erwachende Kraft des Frühlings) oder jenes vom Stein, der unter dem Hammerschlag Funken sprüht (für den Dichter, der Gott anruft, um aus seiner Lethargie geweckt zu werden),[191] aber eine solche Gegenständlichkeit ist für Tolstojs Bildsprache keineswegs typisch.

Der Vergleich ist sicher die von Tolstoj am häufigsten verwendete Figur, unter den Metaphern stehen hinsichtlich ihrer syntaktischen Struktur die Genitiv-Bildungen an erster Stelle, danach folgen verbale Wendungen. Bisweilen werden auch mehrere verschiedene Bilder für ein und denselben Gegenstand nebeneinandergestellt.[192] Das folgende Beispiel steht für eine ganze Reihe ähnlicher Bilderhäufungen.[193]

---

[191] *„Da, bratcy, ja ne pod paru vam"* (*„Ja, Brüder, es stimmt, ich passe nicht zu euch"*, 1856) u. a., *„Zvonče žavoronka pen'e"* (*„Klangvoller der Gesang der Lerche"*, 1858), *„Ja zadremal, glavu ponurja"* (*„Ich bin eingeschlummert, mit hängendem Kopf"*, 1858).

[192] Hierauf hat schon Lirondelle hingewiesen: „Les sentiments qu'il éprouve éveillent en lui des comparaisons multiples, entre lesquelles il ne s'astreint pas toujours à faire un choix ou à établir une gradation (Lirondelle, aaO., S. 536).

[193] *„O, esli b ty mogla chot' na edinyj mig"* (*„Oh, könntest du auch nur für einen einzigen Augenblick"*, 1859), Verse 2, 2-4. Weitere Beispiele führt auch Lirondelle an (vgl. ebd., S. 537).

О, если б эта грусть могла пройти порывом,
Как в теплую весну пролётная гроза,
Как тень от облаков, бегущая по нивам!

Oh, könnte diese Traurigkeit mit einem Mal vorübergehen
Wie im warmen Frühling ein flüchtiges Gewitter,
Wie der Schatten von den Wolken, der über die Fluren eilt!

Schließlich sollen noch einige lexikalische Besonderheiten angesprochen werden. Tolstoj ersetzt häufig literatursprachlich neutrale Wörter durch Synonyme, die einer anderen Sprachschicht angehören und dadurch einen besonderen Stilwert haben.

Bei den volkssprachlichen bzw. an der Volksdichtung orientierten Stilisierungen haben die bereits erwähnten morphologischen und syntaktischen Besonderheiten gegenüber lexikalischen Elementen den Vorrang.

Lexikalische Archaismen oder Kirchenslavismen wie ‚glas' (‚Stimme'), ‚lik' (‚Antlitz'), ‚desnica' (‚rechte Hand'), ‚oko' (‚Auge'), ‚vnimat'' (‚vernehmen'), die in der russischen Lyrik des 19. Jahrhunderts ihren festen Platz haben, übernehmen bei Tolstoj andere Funktionen als nur die, einen Eindruck von poetischer Sprache hervorzurufen.

„Lorsque Tolstoï a recours à lui, c'est toujours pour introduire une nuance de solennité ou d'abstraction, ou communiquer à un sentiment un caractère épuré, que le correspondant moderne ne rendait pas."[194]

Es gibt allerdings auch Fälle, wo der historische Stoff an sich schon nach einem archaisierenden Stil verlangt und hierin die primäre Funktion der betreffenden Wörter besteht. Hier beschränkt sich Tolstoj jedoch in der Regel auf wenige Elemente, die zur Schaffung des Gesamteindrucks ausreichen.[195]

Darüber hinaus wird durch Kirchenslavismen häufig eine bestimmte Bedeutungsebene vorgegeben. Der originäre Bereich dieser Wörter ist der der Religion, so daß die Kirchenslavismen etwa in den Verserzählungen *Grešnica* und *Ioann Damaskin* wiederum stoff-

[194] Lirondelle, aaO., S. 530.

[195] Lirondelle zeigt übrigens, daß Tolstoj bei Überarbeitungen solche Archaismen getilgt hat, die offenbar nicht hinreichend motiviert waren, und sie durch „modernere, einfachere" Ausdrücke ersetzte (z. B. bei der Ballade *Vasilij Šibanov*; vgl. ebd., S. 543).

lich-thematisch bedingt sind. Ein Bereich der sich bei Tolstoj mit dem religiösen überschneidet, ist der philosophisch-poetologische. Wörter wie ‚oko' oder ‚vnimat' verweisen in diesem Kontext nicht auf gewöhnliche Sinneswahrnehmungen, sondern auf geistige (visionäre oder prophetische) Wahrnehmungen und ordnen sich so in die Vorstellungswelt von dichterischer Begeisterung und Inspiration ein.

c) Techniken des Komischen

Das Komische begegnet bei A. K. Tolstoj mehr oder weniger stark ausgeprägt in allen Gattungen, am stärksten aber in den Gedichten. Nach dem Kriterium des jeweiligen Gegenstands komischer Darstellung steht die Satire, die sich mit der gesellschaftlich-politischen Realität, mit Charaktertypen etc. auseinandersetzt, an erster Stelle. Das Komische tritt aber auch als reiner Selbstzweck auf und drückt sich dann häufig in sprachlichen und sprachbezogenen Mitteln aus. So hat das häufige Parodieren bestimmter Sprachstile bzw. -normen nicht immer auch satirische Funktion.

Das Spektrum und vor allem die Quantität komischer Dichtungen erweitert sich erheblich, wenn man die Werke Koz'ma Prutkovs mit in Betracht zieht. Diese sollen hier jedoch nur als Hintergrundmaterial Berücksichtigung finden.

Lirondelle, der der Frage nach „L'humour et l'esprit" im Gesamtwerk Tolstojs einen eigenen Abschnitt widmet, unterscheidet einerseits nach Arten des Humors (l'humour ému, l'humour sympathique, l'humour pittoresque), andererseits nach Tonart und Material der Komik (l'ironie flegmatique, le sarcasme, le comique de situation, le comique d'idées, le comique des mots, les calembours, la gaillardise rabelaisienne).[196] Der Humor wird dabei nach dem (emotionalen) Verhältnis des Autors zu dem Objekt seiner Komik – in den gegebenen Fällen Figuren aus Roman und Drama – beurteilt. Lirondelle zieht auch Briefstellen als Belege heran, um so den Humor als einen wesentlichen Bestandteil von Tolstojs Weltsicht – über den Rahmen des dichterischen Werkes hinaus – herauszustellen. Wenn sich am Beispiel *Portret* eine ironisch distanzierte Betrachtungsweise des

[196] Lirondelle, aaO., S. 515. Der Abschnitt umfaßt die Seiten 515-528.

Erzählers zu sich selbst (als Elfjährigem) offenbart, die dieses zweite Ich aber zugleich durchaus ernst und wichtig nimmt, so ist das (nicht zuletzt aufgrund des autobiographischen Charakters der Erzählung) eine Bestätigung dafür, daß neben oberflächlicher Komik der Humor einen Grundzug im Werk Tolstojs darstellt.

Auf welche Weise sich dieses Phänomen im einzelnen ausdrückt, sollen die folgenden Betrachtungen zum komischen Stil deutlich machen. Eine Reihe von Kriterien können dabei aus einer Studie zur Parodie bei Koz'ma Prutkov übernommen werden.[197] Aspekte, die dort weitgehend unberücksichtigt bleiben (und für die Betrachtung der Parodie auch nicht von Belang sind), sind z. B. auf der klanglichen Ebene angesiedelt.

Hierher gehören die zahlreichen komischen Reime Tolstojs, unter denen jene an erster Stelle zu nennen sind, die er aus russischen und fremdsprachlichen Wörtern bildet. In der humoristischen *Geschichte des russischen Staates von Gostomysl' bis Timašev* reimen die Namen ‚Rjurik', ‚Igor'' und ‚Ol'ga' auf die (den Warägern in den Mund gelegten) deutschen Wörter ‚ungebührlich', ‚Krieger' und ‚Reihenfolge' (Strophen 10, 13, 14) oder das französische „vous me comblez" auf „na zemle" („an die Erde", 62. Strophe). *Bunt v Vatikane* (*Aufstand im Vatikan*, 1864) endet mit einem lateinischen Reim, „ad finem seculorum", so wie auch *Portret* durch die lateinischen Ausdrücke im Schlußvers „Somnambulus" und „febris cerebralis" – als Reim auf „povtorjalis'" („wiederholten sich") – noch einmal eine komische Wendung erfährt. Komische Effekte werden manchmal auch durch gespaltene Reime des Typs ‚svad'by' – ‚raspevat' by' (‚Hochzeiten' – ‚zu besingen')[198] erzielt oder indem das Reimwort ausgelassen wird, da es nicht druckreif ist, wie in dem Reim auf „do potopa" („vor der Sintflut"): „Bez chvosta tvoja ved'...," („Ohne Schwanz ist doch dein...").[199]

Zum Repertoire sprachlicher Komik gehört natürlich das Wort-

---

[197] I. M. Sukiasova, Jazyk i stil' parodij Koz'my Prutkova, Tbilisi 1961.

[198] In *Svatovstvo*, 30. Strophe, Verse 1 und 3. Die Ballade enthält noch weitere Beispiele des gespaltenen Reims.

[199] In *Poslanie k M. N. Longinovu o darvinisme* (*Sendschreiben an M. N. Longinov über den Darwinismus*, 1872). Das zu ergänzende Wort ist ‚žopa' (‚Arsch').

spiel, das allerdings in den unter Koz'ma Prutkovs Namen veröffentlichten Werken (in denen das Spielerische insgesamt stärker im Vordergrund steht) wesentlich häufiger Verwendung findet als in den komischen Gedichten Tolstojs. In einem gemeinsam mit A. Žemčužnikov verfaßten Gedicht mit dem Titel *Iz Gejne („Fric Vagner, Stud'ozus iz Ieny")* (*Aus Heine, („Fritz Wagner, Studiosus aus Jena")*, 1854) beruht die Komik nicht allein auf dem Wortspiel selbst, sondern auch auf dessen Thematisierung in der Schlußstrophe.[200] Der Sprecher beantwortet die Frage zweier befreundeter deutscher Studenten (einer aus Jena, einer aus Bonn) mit dem Satz „Mne nravjatsja očen' oboi", wobei er den Blick auf die Wände des Zimmers heftet. Die eigentliche Bedeutung des Satzes („Mir gefallen beide sehr") wird auf diese Weise durch die zweite überdeckt („Mir gefallen die Tapeten sehr"); zumindest wird so das Unverständnis der Studenten motiviert, was aber gleichwohl ihre zuvor behauptete Geistesgröße in Frage stellt.

Понять моего каламбура
Из них ни единый не мог,
И долго стояли в раздумье
Судиосусы Вагнер и Кох.

Meinen Calembour verstehen
Konnte nicht einer von ihnen,
Und noch lange standen in Gedanken
Die Studiosi Wagner und Koch.

Wortspielereien betreibt Tolstoj übrigens auch in Briefen (z. B. mit den Bedeutungen von Eigennamen), wie ein bei Lirondelle zitiertes dreisprachiges Beispiel bezeugt.[201]

Bei Wortwiederholungen ist die komische Wirkung von Semantik und Stilwert der betreffenden Wörter abhängig. Der unübliche Gebrauch des Wortes ‚parallel' in der Bedeutung ‚gleichgesinnt' (in

[200] Die Autorschaft ist durch Notizen N. M. Žemčužnikovs belegt, die dieser zu den Zeitschriftenveröffentlichungen von Koz'ma-Prutkov-Gedichten gemacht hat (vgl. A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 1, S. 769).

[201] Vgl. Lirondelle, aaO., S. 524. Der Brief ist französisch geschrieben und spielt mit französischen, russischen und deutschen Wörtern zugleich.

dem Gedicht *Rondo*[202]) ist schon durch die Einbettung in einen unpassenden Kontext (es geht um Geschworenengerichte) komisch. Durch seine Wiederholung in jeder Strophe des Gedichts wird diese Wirkung vervielfacht. In die Reihe komischer Wiederholungen gehören auch die Refrains mancher Balladen oder die emphatische Apostrophe an den Mistkäfer („*Navoznyj žuk, navoznyj žuk*", „*Mistkäfer, Mistkäfer*", 1868).[203]

Ironie ist, wie am Beispiel von *Portret* zu sehen war, bei Tolstoj mehr als nur eine Stilfigur, vielmehr ist sie eine häufig geübte Grundhaltung gegenüber dargestellten Gegenständen bzw. Figuren. Die Ballade *Gakon slepoj* (*Haco der Blinde*, 1869/70) verdeutlicht dies anhand einer Heldengestalt, die vom Erzähler mit gewisser Ironie geschildert wird, ohne sie jedoch lächerlich erscheinen zu lassen. Ironie im engeren Sinne, d. h. als Ersetzung des Gemeinten durch sein Gegenteil, ist aber bei Tolstoj auch nicht selten. So läßt er ein Gedicht, das sich über Slavophile und Russisch-Nationale lustig macht, mit den Versen „Druz'ja, ura edinstvo! / Splotim svjatuju Rus'!" („Freunde, hurra der Einheit! / Wir schmieden das heilige Rußland zusammen!") beginnen.[204]

Eine Technik, in der Gogol' als Meister angesehen werden muß und sicher vorbildhaft für A. K. Tolstoj und Koz'ma Prutkov gewirkt hat, ist dessen spezifischer Umgang mit der Logik, für den A. Slonimskij den Begriff des „komischen Alogismus" eingeführt hat.[205] Gogol's alogischer Gebrauch des Wortes ‚daže' (‚sogar') – alogisch insofern, als keine Steigerung vorliegt – wird in dem schon zitierten Gedicht Tolstojs nachgeahmt, wenn es heißt, daß die Russen nicht

---

[202] Das Entstehungsjahr ist unbekannt. Erstmals wurde der Text 1926 veröffentlicht (in »Krasnaja nov'«). Er kritisiert aus konservativer Sicht die Tätigkeit des Justizministers Graf Palen, der seit 1867 im Amt war (vgl. A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 1, S. 769.

[203] Zur Wiederholungstechnik bei Koz'ma Prutkov vgl. Sukiasova, aaO., S. 238-240.

[204] *Pesnja o Katkove, o Čerkasskom, o Samarine, o Markeviče i o Arapach* (*Lied über Katkov, über Čerkasskij, über Samarin, über Markevič und über die Mohren*, 1869).

[205] Vgl. A. Slonimskij, Technika komičeskogo u Gogolja, Petrograd 1923, ND: Providence 1963. Zu den Alogismen bei Koz'ma Prutkov vgl. Sukiasova, aaO., S. 210-225.

nur von Slaven, sondern auch von Wotjaken, Baschkiren, Armeniern und „sogar" Kalmücken abstammten (3. Strophe). Ebenso alogisch ist es, wenn der Sprecher seinem imaginären Zuhörer verschiedene Nationalitäten nennt, die in Rußland leben (Georgier, Letten, Finnen etc.), bei Deutschen und Polen diese Bemerkung aber nur „entre nous" (5, 4 und 6, 4) machen will, so als sei dies geheim.

Zum grotesk-absurden Handlungsschema ausgedehnt findet sich diese Art alogischer Verknüpfungen in dem Gedicht vom Kammerherrn Delarue, der sich für die Messerstiche seines „Mörders" aufs höflichste bedankt, diesen zum Tee einlädt und ob seines Mißerfolgs zu trösten versucht, indem er ihm eine Leibrente und die Hand seiner Tochter anbietet. Nachdem der Bösewicht es noch schlimmer treibt und den Dolch vergiftet, ehe er ihn Delarue in den Hintern stößt, kann dieser nicht mehr sitzen. Der Bösewicht entehrt die Tochter und flieht, wird Gouverneur in Tambov, dann Senator in Moskau und schließlich Mitglied des Staatsrats und ist in diesen Funktionen geliebt und geachtet. Das Ganze hat – so behaupten die Schlußverse – eine Moral (vielleicht: „Großmut erweicht die Herzen"; so der Titel, von dem aber nicht klar ist, ob er von Tolstoj selbst stammt), die – wenn nicht im gegebenen Kontext völlig unsinnig – doch allenfalls ironisch zu verstehen ist.[206]

Das in diesem Gedicht enthaltene Element des Derb-Komischen ist bei Tolstoj kein Einzelfall. Lirondelle umschreibt es mit dem Begriff der „gaillardise rabelaisienne" und nennt als Belege den schon erwähnten *Aufstand im Vatikan*, das *Sendschreiben an Longinov* sowie das Gedicht „*Sidit pod baldachinom*" („*Es sitzt unter dem Baldachin*", 1869), welches das Motiv der unausrottbaren Unordnung im Staate auf China überträgt.[207] Die böse Ironie des Herrschers, der seinen Mandarinen für ihre „lieben Reden" (6, 1) dankt, um sie dann auspeitschen zu lassen, erinnert – trotz des durchgehend scherz-

[206] Die Frage ist, ob sich Tolstoj mit dem Gedicht tatsächlich gegen die Idee wendet, man solle Böses nur mit Gutem vergelten, wie Jampol'skij meint (vgl. A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 1, S. 769), oder ob diese Interpretation nicht aus der Einbettung des Textes in V. Solov'evs *Tri razgovora* (*Drei Gespräche*) resultiert, die dieses Problem thematisieren (vgl. V. Solov'ev, Tri razgovora, New York 1954, S. 154-160).

[207] Vgl. Lirondelle, aaO., S. 525.

haften Tons („Die Chinesen setzten sich alle nieder / Und wackelten mit den Hintern", 3, 1-2) – an die Charakteristik Ivans des Schrecklichen im Roman.

Einen bedeutenden Anteil an der Komik in Tolstojs Versdichtungen haben die Einbeziehungen fremder Stile. Nicht immer haben diese – auch wenn sie komisch sind – die Funktion, eine zum Klischee erstarrte Sprachnorm parodistisch zu entlarven. Oft beruht die komische Wirkung einfach auf der Kontrastierung verschiedener Sprachstile oder -ebenen, ähnlich wie dies mit den fremdsprachlichen Reimwörtern geschieht.

Von den Stilen, die bei Koz'ma Prutkov parodiert werden,[208] findet sich nur ein Teil bei Tolstoj wieder. Offiziell-kanzleisprachliche und naturwissenschaftliche Lexik etwa spielen bei Tolstoj nur eine geringe Rolle, gesellschaftlich-politische Lexik läßt sich aber auch bei Tolstoj verschiedentlich nachweisen. Die pseudo-liberale Ansprache des Ministers in *Son Popova*, die verschiedene liberale (oder liberal scheinende) Gedanken – durch Übertreibung ins Lächerliche verzerrt und mit Floskeln und verunglückten Metaphern durchmischt – zu völligem Unsinn verknüpft (vgl. insbesondere die 10. Strophe), ist ein besonders augenfälliges Beispiel dafür. Komisch-parodistisch ist auch der Umgang mit den Bezeichnungen der Vertreter verschiedener geistiger Strömungen bzw. politischer Lager: Nihilisten, Darwinisten, Anarchisten, Materialisten, Klassizisten, Realisten etc. – die beiden letzteren auch im Zusammenhang mit der Diskussion um die Bildungsreform. Die Ballade vom Recken Potok, der in die Gegenwart versetzt wird, parodiert die reformerische Terminologie, indem nicht nur der mit gesundem Menschenverstand ausgestattete Held ihr mit Ratlosigkeit begegnet, sondern die Ideale („Boden, Humanität, Kommune, Progress") mit dem kriegerisch-feindseligen Auftreten derer kontrastieren, von denen sie vorgebracht werden (21. Strophe).

Was das Parodieren literarischer Gattungen betrifft, so sind die Interessen und die Haltung zur parodierten Form bei Koz'ma Prutkov und A. K. Tolstoj recht unterschiedlich. Zweifellos haben Tolstojs Adaptionen der Bylinengattung zum Teil auch ein parodisti-

[208] Diese Kategorien nach Sukiasova, aaO., Kap. 3.

sches Element, auch seine *Geschichte des russischen Staates* greift gelegentlich parodierend auf Formen (und Formeln) der Chroniktexte zurück (vgl. z. B. die Schlußstrophe). Allerdings verbindet sich damit nie der Versuch, die betreffende Gattung lächerlich zu machen, wie dies in den Parodien Koz'ma Prutkovs häufig geschieht. Jene wählen sich allerdings auch weniger bedeutende Objekte, seien es klischeehafte Werke oder auch einzelne der Klischees selbst. Daß Tolstoj – der doch selbst, wie *Alchimik* und *Don Žuan* zeigen, die spanische Exotik keineswegs mied – sich an einer Parodie auf die „spanische Thematik" in der russischen Dichtung beteiligte,[209] daß er den klischeehaften Gebrauch von Kirchenslavismen und Poetismen (durch epigonale pseudo-romantische Dichter) persiflierte,[210] zeugt von seiner Weigerung, bestimmte Stile zu verabsolutieren – und letztlich von seinem Humor.

Abschließend sollen noch einige Beispiele für komische (aber nicht parodistische) Stil-Inkongruenzen vorgeführt werden. Meist sind es der archaisierende Stil und die moderne, an Lehn- und Fremdwörtern reiche russische Standartsprache, die auf komische Weise miteinander verknüpft werden.

In der Rede des Papstes in *Bunt v Vatikane*, die einfach, fast umgangssprachlich wirkt, tauchen z. B. unvermittelt die alten Infinitivformen ‚gljadeti' (‚schauen'), ‚terpeti' (‚dulden'), ‚peti' (‚singen') und ‚razumeti' (‚verstehen') auf (5. und 15. Strophe).

Eine entsprechende Stilmischung findet sich in Tolstojs *Geschichte des russischen Staates*, wo verschiedene Archaismen nicht zum Zwecke der Stilisierung eingestreut werden, sondern als komischer Kontrast zum umgangsprachlichen Grundton des Erzählens und den teilweise modernen Sprachelementen. So versprechen die russischen Gesandten, die die Waräger ins Reich holen wollen, „Gold" (in der kirchenslavischen Form ‚zlata') und „Kiever Konfekt" (ausgedrückt durch das Fremdwort ‚konfety'). Gegen Ende des Tex-

[209] Gemeint ist das gemeinsam mit A. M. Žemčužnikov verfaßte Koz'ma-Prutkov-Gedicht *Želanie byt' ispancem* (*Der Wunsch, ein Spanier zu sein*, 1854); vgl. Sukiasova, aaO., S. 191-203.

[210] In Koz'ma Prutkovs *K moemu portretu* (*An mein Porträt*, 1856), das offensichtlich von A. K. Tolstoj alleine geschrieben wurde (vgl. dazu Sukiasova, aaO., S. 154f.

tes ermahnt sich der Erzähler selbst, weil er seinen „Chronikstil vergessen" habe, und ruft den „ehrwürdigen Nestor" an, ihn zu inspirieren (Strophen 75 und 76). Archaismen (‚aki' = ‚wie'; ‚lik' = ‚Antlitz', 80. Strophe) dringen gerade dort wieder in die Erzählerrede ein, wo es um den Minister Timašev, also die aktuelle Gegenwart geht.

d) Vers und Strophe

Die Behandlung des Reims ist mit Recht als der einzige unkonventionelle Zug in der Verstechnik A. K. Tolstojs bezeichnet worden.[211] Wie bei derartigen Ausweitungen einer geltenden Norm üblich, wurde diese Reimpraxis von manchen Autoren beanstandet, sie konnte sich aber durchsetzen, so daß durch Tolstoj das Spektrum der in russischer Versdichtung zulässigen Reime erheblich erweitert und damit die Basis für innovative Vorstöße der Avantgarde geschaffen wurde (vgl. etwa die Reime in der frühen Lyrik Boris Pasternaks). Es handelt sich dabei vor allem um unreine Reime, genauer gesagt um sogenannte angenäherte (‚priblizitel'nye') Reime, die orthographisch verschieden, phonetisch aber sehr ähnlich sind, im Unterschied zu den ungenauen (‚netočnye') Reimen, die auch in der phonetischen Realisierung der Reimwörter stärkere Abweichungen aufweisen und von Tolstoj als „gewagt" angesehen wurden.[212]

Darüber hinaus sind die ungewöhnlichen Reime mit fremdsprachlichen Wörtern bzw. Eigennamen oder Fremd- und Lehnwörtern zu nennen, auf die schon im Zusammenhang mit den Techniken des Komischen hingewiesen wurde. Was die gespaltenen Reime betrifft, die dort ebenfalls Erwähnung fanden, so haben diese keineswegs immer komische Funktion, sondern stehen zum Teil in völlig neutralen Kontexten. Auch diese Formen sind innerhalb der betreffenden Epoche so ungewöhnlich, daß sie in Darstellungen zur Geschichte des russischen Verses ihren festen Platz haben.[213] Ganz alleine steht Tolstoj freilich nicht damit, auch Petr Vjazemskij (in dem

[211] Vgl. L. Kjellberg, aaO., S. 59.

[212] Vgl. M. L. Gasparov, Očerk istorii russkogo sticha. Metrika, ritmika, rifma, strofika, Moskva 1984, S. 193.

[213] Vgl. ebd., S. 198f, und B. O. Unbegaun, Russian Versification, Oxford 1956, S. 142f.

späten Gedichtband *V doroge i doma*, *Unterwegs und zu Hause*, 1862), Karolina Pavlova und Dmitrij Minaev verwenden seltene und neue Reime, Minaev hauptsächlich in humoristischer Absicht.[214] Zum gespaltenen Reim liefert nach der Beobachtung Unbegauns bereits die Barockdichtung des 17. Jahrhunderts Beispiele (z. B. bei Simeon Polockij), und zwar ohne damit auf Komik zu zielen.[215]

Tolstojs Offenheit für ungewöhnliche Reime hat sicher verschiedene Gründe, einer mag seine Vertrautheit mit der Volksdichtung sein, die den Reim sehr frei behandelt (z. B. Beschränkung auf Assonanzen) und deren Techniken er sich aneignete. In seinen Briefäußerungen zu dem Thema stellt er aber vor allem den phonetischen Aspekt in den Vordergrund. Anlaß dieser Ausführungen waren Kritiken zu *Ioann Damaskin* und insbesondere der Vorwurf Turgenevs, Tolstojs Reime „hinkten". Hierzu schrieb Tolstoj an Markevič das Folgende:

> „Ist es möglich, daß Turgenev der französischen Schule angehört, die den Sehsinn zufriedenstellen will und nicht das Gehör, die es nicht zuläßt, ‚assoir' mit ‚dressoirs' in der Mehrzahl zu reimen? Ich habe eine kleine, freilich keineswegs vollständige Liste meiner unreinen Reime zusammengestellt. Hier ist sie:
>
> | | | |
> |---|---|---|
> | 1. širokoj potoka | 5. imja imi | 9. surovyj slovo |
> | 2. stremniny dolinu | 6. probužden'e dunoven'ja | 10. sinklita lanity |
> | 3. pustynja otnyne | 7. neugodny svobodno | 11. syna kručiny |
> | 4. znamenityj razbita | 8. čuja vsue | 12. nivach sčastlivych |
>
> usw.
>
> Die *Vokale* am Ende des Reims sind, *wenn auf sie keine Betonung fällt*, meiner Meinung nach nicht zu unterscheiden und haben keinerlei Bedeutung. Was in Rechnung zu stellen ist und ausschließlich den Reim bildet, sind die Konsonanten. Ich finde, ‚bezmolvno' und ‚volny' reimen erheblich besser als ‚šalost'' und ‚mladost'' oder ‚gruzno' und ‚družno', wo die Vokale genau eingehalten sind. Mir scheint, daß nur ein wenig gewandtes Gehör nach Übereinstimmung der Vokale verlangen kann, und es verlangt sie deshalb, weil es Konzessionen an den *Sehsinn* macht. Ich kann mich irren, aber das sagt mir meine innere Empfindung,

[214] Vgl. Gasparov, aaO., S. 199.

[215] Vgl. Unbegaun, aaO., S. 143.

das euphonische Gespür, und Sie wissen, daß mein Gehör überaus anspruchsvoll ist. [...] Als ich sagte, daß die Vokale nicht zu unterscheiden sind, habe ich etwas übertrieben: ich würde nicht ‚u' auf ‚i' reimen wollen, durchaus einander ähnlich sind aber ‚a', ‚o', ‚y' und ‚u' ebenso wie ‚i', ‚e' und ‚ja', und was mich betrifft, so ist mir das einerlei. Denken Sie nicht, daß ich damit meine Verserzählung verteidigen will, ich verteidige nur ein bestimmtes System."[216]

In der Tat hat Tolstoj dieses Prinzip von den frühen Gedichten der vierziger Jahre an bis hin zu seinem Spätwerk konsequent eingehalten. Die nachfolgenden, aus der Lyrik zusammengestellten Beispiele mit Vokalabweichungen in unbetonter Stellung stammen aus unterschiedlichen Schaffensphasen: dorógoj–otlógij, dúdke–útki, lošádka–šátkoj, šumélo–béloj, krasívo–grívu, skloníla–býlo, mogúčimi–túčami, júno–strúny, okóvy–nóvoj, ubeždén'ja–tén'ju, ponúrja–búrej, resnícy–verenícej, nebésnyj–povseméstno, obíl'no–síl'noj, Kordóvy–suróvyj–živógo–snóva–svjatógo–pokróvy. Auch für gespaltene Reime gibt es Beispiele quer durch das lyrische Werk: ottúda l'–údal', borodátyj–kogdá-to, odétyj–gdé-to, preobrazúja–živú ja, zlóby–kogó by, čarúja–mogú ja, pustováli–edvá li; seltener zweifach gespalten wie in: zachotél by–zakipél by. Die Liste ließe sich durch Beispiele aus den Balladen und Verserzählungen noch verlängern, jedoch sind hier die wichtigsten Typen unreiner Reime schon vertreten.[217]

Ungereimte Verse gibt es bei Tolstoj – außer in den Dramen – nur in den nachgeahmten Volksdichtungen sowie in Gedichten im Hexameter.[218] Noch seltener sind Texte mit unvollständigem Endreim,

---

[216] Brief vom 4.2.1859 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 107f).

[217] Weitere Beispiele (aus den historischen Balladen) unter anderem bei Th. E. Berry, Satire in the Works of A. K. Tolstoj, Phil. Diss. University of Texas 1967, S. 50-53.

[218] Im Hexameter sind folgende Gedichte geschrieben: *„Pusto v pokoe moem. Odin ja sižu u kamina"* (*„Leer ist es in meinem Zimmer. Allein sitze ich am Kamin"*, 1851), *„Slušaja povest' tvoju, poljubil ja tebja, moja radost!"* (*„Als ich deine Erzählung hörte, begann ich dich zu lieben, meine Freude!"*, 1851) und *„Tščetno, chudožnik, ty mniš', čto tvorenij svoich ty sozdatel'"* (*„Umsonst glaubst du, Künstler, du seist der Schöpfer deiner Werke"*, 1856). Auch der 7. Teil von *Ioann Damaskin* beginnt in (ungereimten) Hexametern (Verse 1-35).

der insgesamt in jener Periode stärker in Gebrauch kommt. Einzelne Fälle gibt es in Tolstojs Frühwerk (z. B. *„Šumit na dvore nepogoda"*, *„Draußen rauscht das Unwetter"* und *„Doždja otšumevšego kapli"*, (beide vierziger Jahre) sowie *„Kol' ljubit', tak bez rassudku"*, *„Wenn man liebt, dann ohne Berechnung"*, 1854) oder auch in der Ballade *Aleša Popovič* (1871), die in den Versen 1 und 3 gelegentlich Assonanzen einsetzt.

Hinsichtlich der Reimstellung dominiert bei Tolstoj – wie in der Lyrik seiner Zeit überhaupt – der Kreuzreim, wobei der Vierzeiler die häufigste Strophenform ist. Kreuzreime kommen aber auch z. B. in Oktaven und in strophisch nicht gegliederten längeren Gedichten vor. Bei diesen nicht untergliederten Texten (die oft narrativen Inhalts sind) liegt allerdings meist eine Kombination aus verschiedenen Reimformen vor, überwiegend sind es Kreuz- und Paarreime, gelegentlich auch umschließende Reime, die Tolstoj übrigens ausschließlich in Verbindung mit anderen verwendet. Vierzeiler im umschließenden Reim werden bisweilen mit solchen im Kreuzreim abgewechselt, teilweise wird beides zu einem Achtzeiler zusammengezogen.

In manchen Fällen wird der Paarreim innerhalb eines durchgängig mit Kreuzreimen gebildeten Textes als Schlußmarkierung eingesetzt.[219] Auf dem gleichen Prinzip – in einer kleineren Einheit – beruhen auch die sechs- bzw. achtzeiligen Strophenformen des Typs ABABCC und ABABABCC.[220]

Volkstümlichen Vorbildern folgen die Paarreime in *„Sižu i gljažu vse, bratcy, von v ėtu storonku"* (*„Ich sitze und schaue, Brüder, immer in diese Richtung"*, 1859).

Bei den Balladen bilden Texte ohne Strophengliederung die Ausnahme. Am häufigsten ist auch hier wieder der Vierzeiler mit

[219] Z. B. in *„Smotri, vse bliže s dvuch storon"* (*„Schau, immer näher, von zwei Seiten"*, 1856), *„Byvajut dni, kogda zloj duch menja trevožit"* etc.

[220] Der mit Paarreim abgeschlossene Sechszeiler liegt vor in *Pustoj dom* (*Das leere Haus*, 1849), *„Ja vas uznal, svjatye ubeždenija"* (*„Ich habe euch erkannt, heilige Überzeugungen"*, 1858), *„Kak často noč'ju v tišine glubokoj"* (*„Wie oft des nachts in tiefer Stille"*, 1875) etc., die entsprechende Oktavstrophe z. B. in *„Zemlja cvela. V lugu, vesnoj odetom"* (*„Die Erde blühte. Auf der Wiese, in Frühling gekleidet"*, 1875) sowie in *Portret*.

Kreuzreim, allerdings gibt es darüber hinaus noch interessante Sonderformen, etwa Oktaven des Typs aBaBccDD oder aBaaBccB, paarreimige Zweizeiler oder sogar Siebenzeiler mit dem Reimschema AbAbCCD[221]. Mehrere Beispiele gibt es auch für fünfzeilige Strophen, und zwar nicht nur als durchgehende Balladenstrophe, sondern auch als Abschlußstrophe bei Balladen, die in Vierzeilern geschrieben sind.[222] Der Fünfzeiler des Typs ABAAB – in die Lyrik schon während der Puškinzeit eingeführt[223] – wird von A. K. Tolstoj zur Balladenstrophe gemacht. Der für ihn typische Fünfzeiler hat – unter Einbeziehung der metrischen Gegebenheiten – die folgende Struktur.

- ´ -/ - ´ -/ - ´ -/ - ´	a
- ´ -/ - ´ -/ - ´ -	B
- ´ -/ - ´ -/ - ´ -/ - ´	a
- ´ -/ - ´ -/ - ´ -/ - ´	a
- ´ -/ - ´ -/ - ´ -	B

Die Oktaven, die Tolstoj in *Portret* und *Son Popova* verwendet, nämlich mit Versen im fünfhebigen Jambus und dem Reimschema ABABABCC, sind ebenfalls während der Puškinzeit in Rußland heimisch geworden, wobei verschiedene Traditionen wirksam waren – die italienische Renaissance-Dichtung sowie die deutsche und englische Romantik, die beiden letzteren durch Žukovskij bzw. Puškin. Durch Puškin wurde die Praxis gefestigt, den Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen von Strophe zu Strophe umzukehren, um die als unschön empfundene Unterbrechung des alternierenden Prinzips an den Strophenübergängen zu vermeiden.[224] Tolstoj folgt dieser Tradition und setzt insgesamt die Auffassung der Oktave als ausgesprochen epischer Strophe fort.

Die feste Form der Terzine wurde Gasparov zufolge gerade deshalb nur selten in Rußland verwendet, weil man sie automatisch mit

[221] *Vasilij Šibanov*, *Potok-bogatyr'* und *Gakon Slepoj* (Oktaven), *Knjaz' Michajlo Repnin* (Zweizeiler) sowie *Volki* (Siebenzeiler)

[222] *Čužoe gore*, *Zmej Tugarin*, *Pesnja o pochode Vladimira na Korsun'*, *Rugevit* und *Slepoj*. Fünfzeilige Schlußstrophen haben *Pesnja o Garal'de i Jaroslavne* und *Tri poboišča*.

[223] Vgl. Gasparov, aaO., S. 151.

[224] Vgl. ebd., S. 155f.

Dantes *Göttlicher Komödie* assoziierte.[225] Die ersten Beispiele sind in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts zu verzeichnen. Tolstojs *Drakon* ist natürlich eine bewußte Nachahmung; ursprünglich sollte die Erzählung sogar, wie erwähnt, als Übersetzung aus dem Italienischen ausgegeben werden. Hier macht sich also der Autor die an die Strophenform geknüpften Assoziationen zunutze, die sich mit dem Gegenstand der Erzählung sowie mit Ort und Zeit des Geschehens ergänzen. Eine andere Verwendung dieser Form – etwa als Versuch einer Transponierung auf eine russische Thematik – gibt es bei Tolstoj nicht.

Eine Statistik der von Tolstoj verwendeten Metren fördert einige interessante Ergebnisse zutage. Die Dominanz der Jamben in den lyrischen Gedichten[226] entspricht ganz der Tendenz seiner Zeit, jedoch ist neben den Vierhebern, die auch bei Tolstoj die Spitze bilden, eine fast gleich große Zahl von sechshebigen und eine immer noch beträchtliche Zahl von fünfhebigen Jamben zu verzeichnen. Im Durchschnitt der Epoche (1830-1880) hingegen erreichen diese nicht einmal zusammen die Häufigkeit der vierhebigen Jamben.[227] In historischer Perspektive scheinen hier der Rückgriff auf das 18. Jahrhundert (wo sechshebige Jamben dominierten) und innovative Elemente (fünfhebige Jamben gab es im 18. Jahrhundert praktisch überhaupt noch nicht) miteinander zu konkurrieren. Dies ist auch eine allgemeine Tendenz der Epoche; die Besonderheit bei Tolstoj besteht darin, daß sie auf Kosten des vierhebigen Jambus geht.

Der dreihebige Jambus findet sich überdurchschnittlich häufig in den humoristischen Gedichten, unter anderem auch in Tolstojs *Geschichte des russischen Staates*. Die aufgrund seiner Kürze gegebene Eignung für pointierte, auf Sprachwitz und Klangeffekte ausgerichtete Dichtungen wird von Tolstoj ausgiebig genutzt.

Die dreisilbigen Metren spielen bei Tolstoj, wie auch insgesamt in der russischen Dichtung und in dieser Epoche, eine quantitativ untergeordnete Rolle, jedoch zeigt sich in den Balladen eine Umkeh-

---

[225] Vgl. ebd., S. 156f.

[226] Zugrundegelegt sind die in der Ausgabe „A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64)" unter der Abteilung „Lyrische Gedichte" zusammengefaßten Texte.

[227] Vgl. die betreffenden Tabellen bei Gasparov, aaO., S. 296.

rung der Verhältnisse. Hier überwiegen die dreisilbigen Metren (Amphibrachen und Anapäste zumeist) bei weitem, während der so verbreitete vierhebige Jambus überhaupt nicht vorkommt (außer in einem Fall, wo er mit dreihebigen Jamben alterniert). Hinsichtlich der Hebungszahl ist hier der Wechsel von vier- und dreihebigen Versen das häufigste Schema.

Neben den volkstümlichen tonischen Versen – sie machen etwa zehn Prozent im lyrischen Werk Tolstojs aus – ist der Hexameter als eine weitere Sonderform zu nennen. Er kommt bei Tolstoj zwar insgesamt nur dreimal vor, jedoch handelt es sich zumindest in zwei der Fälle um zentrale Texte des poetologischen Themenbereichs. Insbesondere die Hexameter von „*Tščetno, chudožnik, ty mniš', čto tvorenij svoich ty sozdatel'*" gehören zu jenen Versen Tolstojs, die aufgrund der Bedeutung des Gedichts als poetologische Standortbestimmung des Dichters breiter bekannt sind.

Wichtig ist auch der Hexameter im siebten Teil des *Ioann Damaskin*. Tolstoj verwendet ihn bei der Darstellung der an Johannes herangetragenen Bitte um einen Totenhymnus und dessen Entscheidung, gegen sein Gelübde zu verstoßen. Der Abschnitt schließt mit einer Schilderung der Inspiration, welche den Johannes überkommt, wobei Tolstoj – als weiteres Mittel der Hervorhebung – gegen die Regel verstößt, daß Hexameter ungereimt zu sein haben. Die Endreime in den letzten sieben Versen des Abschnitts folgen zwar keinem festen Schema und sind auch unvollständig (ABCADEC), sie reichen aber aus, um das inhaltlich Zusammengehörige auch formal zu verbinden und stilistisch zu betonen.

Ioann Damaskin ist hinsichtlich der Metrik das einzige Werk Tolstojs mit einer solchen Vielfalt. Er scheint darin selbst einen gewissen Mangel gesehen zu haben, jedenfalls fand er, der gerade erwähnte Abschnitt in Hexametern sei mit dem Übrigen nicht gut verbunden.[228] Insgesamt folgen in *Ioann Damaskin* aufeinander: 4-hebige Jamben, 5-hebige Jamben, alternierend 2- bzw. 5-hebige Amphibrachen, 4-hebige Jamben, Hexameter, alternierend 5- bzw. 3-hebige Jamben, 4-hebige Jamben, 5-hebige Jamben, 4-hebige

[228] Vgl. Brief an Markevič vom 4.2.1859 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 108).

Jamben, 4-hebige Trochäen, 4-hebige Jamben, alternierend 3- bzw. 4-hebige Amphibrachen, 4-hebige Jamben. In seinen übrigen Verserzählungen hat Tolstoj solche Mischungen vermieden. *Grešnica* und *Alchimik* sind durchgängig in vierhebigen, *Portret* und *Drakon* in fünfhebigen Jamben geschrieben.

Lirondelle, der sich mit Vers und Strophe bei Tolstoj in seinem Kapitel „La forme" befaßt, gibt folgendes positive Urteil über dessen Umgang mit der Metrik ab: „Tolstoï est un maître du rhythme, toujours heureusement approprié à la substance poétique."[229] Das System der unreinen Reime – hinsichtlich der Wirkung innerhalb der russischen Lyrik zweifellos der wichtigste Aspekt von Tolstojs Verstechnik – stellt Lirondelle in den größeren Kontext einer individuellen Stilistik:

> „Cette théorie sur la rime est en même temps une théorie du style. [...] Il écrit avec fougue, en se souciant moins du particulier que de l'ensemble. Il cherche à donner par sa ligne, par son rhythme, par le coloris général de son vocabulaire et de ses images le relief et l'animation de la vie."[230]

Einen Aspekt konnte Lirondelle zu seiner Zeit freilich noch nicht sehen. In vielen modernen Literaturen ist der Reim nahezu aus der Lyrik verbannt, insbesondere nach dem zweiten Weltkrieg war er bei den führenden Autoren zeitweise geradezu verpönt. In Rußland hat er sich hingegen bis in die Gegenwart gehalten, und dies ist – einmal abgesehen von den strukturellen Besonderheiten der Sprache selbst – auf solche Autoren wie A. K. Tolstoj zurückzuführen, die dazu beigetragen haben, den russischen Vers flexibler zu machen und den Ausdrucksbedürfnissen der jeweiligen Zeit anzupassen.

---

[229] Lirondelle, aaO., S. 546-552, hier: S. 546.
[230] Ebd., S. 552.

V. DRAMATIK

Die Trilogie über den Machtkampf in Rußland vom Ende der Herrschaft Ivans IV. bis zum Scheitern Boris Godunovs ist ohne Zweifel der wichtigste Beitrag, den A. K. Tolstoj zur russischen Dramatik geleistet hat. Die drei Stücke erschienen jeweils kurze Zeit nach ihrem Abschluß, *Smert' Ioanna Groznogo* (*Der Tod Ivans des Schrecklichen*) im Jahre 1866, *Car' Fedor Ioannovič* 1868 und *Car' Boris* 1870. Nachdem die Trilogie vorlag, nahm Tolstoj noch einmal ein Projekt eines historischen Dramas in Angriff. Sein *Posadnik* (*Der Posadnik*), ein Stück über ein fiktives Geschehen im mittelalterlichen Novgorod, kam aber nicht mehr zum Abschluß und wurde in Teilen 1874 und 1876 veröffentlicht; der vollständige Text des Fragments erschien erstmals 1877.

Die historische Thematik bildet aber nur eine – wenn auch die wichtigste – Seite in Tolstojs Bühnenschaffen. Sein erstes abgeschlossenes und selbständiges Drama ist *Don Žuan*, ein „dramatisches Gedicht" (so der Untertitel), in dem Tolstojs enge Beziehung zur idealistischen Philosophie besonders zum Ausdruck kommt und das erklärtermaßen an romantische Traditionen anknüpft.

Alle genannten Texte sind Versdramen, alle sind überwiegend im Blankvers geschrieben, also jenem Vers, der in der russischen Dramatik jener Epoche – sofern sie nicht die Prosa vorzog – die Norm war. Einzig *Posadnik* wurde in Prosaform begonnen, Tolstoj entschied sich dann aber, den Text in Blankverse umzuarbeiten. Allerdings gibt es hier wie auch in der Trilogie einzelne Passagen (Volksszenen), in denen die Versform zugunsten der Prosa aufgelöst wird. In *Don Žuan* ist der Blankvers zwar dominant, aber es treten auch andere Metren sowie Jamben mit variierender Hebungszahl an seine Stelle. Darüber hinaus sind einige Textstellen durch Endreim gekennzeichnet.

Auf die Bühne kam zu Lebzeiten Tolstojs nur der erste Teil der Trilogie, der zweite Teil, *Car' Fedor Ioannovič*, wurde für das Theater von der Zensur nicht zugelassen, später aber konnte er hinsicht-

lich des Interesses von Theatern und Zuschauern den ersten Teil überflügeln.

Don Žuan war – wie der Untertitel schon signalisiert – nicht als Bühnenstück, sondern eher als Lesedrama konzipiert. Nichtsdestoweniger wurden später Inszenierungen vorgenommen, die erste russische hatte ihre Uraufführung im Jahre 1905.[1]

Tolstojs dramatisches Werk umfaßt also im Kern fünf Stücke, und diese Texte sind es auch, die in den folgenden Abschnitten einer ausführlicheren Betrachtung unterzogen werden sollen. Jedoch setzt die Beschäftigung des Dichters mit der dramatischen Gattung nicht erst in den späten fünfziger Jahren ein, also mit den Vorarbeiten und Entwürfen zu *Don Žuan*. Vielmehr stellte Jampol'skijs Werkausgabe von 1963/64 erstmals auch humoristische Skizzen in dramatischer Form vor, die in Briefen der dreißiger Jahre gefunden worden waren.[2] Auch sollen zu *Knjaz' Serebrjanyj* ursprünglich dramatische Entwürfe vorgelegen haben.[3] Die einzige Arbeit, die Tolstoj vor *Don Žuan* der Öffentlichkeit zugänglich machte, und zwar unter dem Namen Koz'ma Prutkovs, ist der gemeinsam mit A. M. Žemčužnikov verfaßte parodistische Einakter *Fantazija* (*Phantasie*). Seine Bedeutung liegt zweifellos auf einer anderen Ebene als bei den übrigen Dramen, auch ist er als ein nicht von A. K. Tolstoj alleine verfaßtes Werk als Sonderfall zu behandeln, gleichwohl verdient er Interesse einerseits wegen der Aufführungsumstände und andererseits wegen des Umgangs mit der gewählten Gattung sowie mit den dramatischen Verfahren überhaupt, der ihn zu einem Vorläufer des Avantgarde-Theaters des 20. Jahrhunderts macht.[4]

Die Autoren etikettieren ihr Werk als „šutka-vodevil'" („Posse-Vaudeville") und verweisen damit auf eine Form, die durch Stücke A. Šachovskojs, A. Griboedovs oder N. Chmel'nickijs in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in Rußland Fuß faßte und auf ent-

---

[1] Vgl. A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 2, S. 666f.

[2] Texte ebd., Bd. 4, S. 459-519; vgl. auch ebd. Bd. 1, S. 43.

[3] Vgl. ebd.

[4] Vgl. W. Koschmal, Dialogische Groteske und Poetik der Destruktion: Koz'ma Prutkov, in: Drama und Theater. Theorie – Methode – Geschichte, Hg. H. Schmid und H. Král, München 1991 (Slavistische Beiträge, Bd. 270), S. 572-586.

sprechende französische Vorbilder des 17. und 18. Jahrhunderts zurückgeht. Von ihnen übernehmen Tolstoj und Žemčužnikov die Kürze, die Unterordnung der Figuren und des Geschehens unter die Prinzipien von Komik und Witz sowie die Gesangseinlagen (Couplets). Auch das zentrale Motiv – die Werbung mehrerer Konkurrenten um die Hand eines jungen Mädchens – ist für das Vaudeville typisch. Gogol' verarbeitet das Motiv in *Ženit'ba* (*Die Heirat*, 1833) zu einer zweiaktigen Komödie, wobei er das Handlungsschema durch die schwankende Heiratswilligkeit der Hauptfigur variiert. In Šachovskojs, Chmel'nickijs und Griboedovs *Svoja sem'ja, ili Zamužnjaja nevesta* (*Die eigene Familie oder Die verheiratete Braut*, 1818) besteht die Pointe in dem Umstand, daß die Konkurrenten nicht ahnen, daß die Frau, um die sie werben, bereits verheiratet ist.

Demgegenüber ist *Fantazija* vom Geschehen her keineswegs originell, vielmehr spielt das Stück gerade mit dem Schematischen, das dem Motiv anhaftet. So besteht eine groteske Wendung des Stückes darin, daß die Mutter der Umworbenen demjenigen die Hand ihrer Tochter verspricht, der ihr ihren entlaufenen Mops zurückbringt; die Hunde, die ihr von den Heiratskandidaten angeboten werden, sind aber entweder zu groß oder zu klein, in einem Fall gar aus Holz, keinesfalls aber mit dem gesuchten Mops identisch.

Als die eigentliche Besonderheit ist jedoch die Tatsache anzusehen, daß die Figuren des Stückes dessen Konventionalität und ihre eigene Fiktionalität thematisieren und somit letztlich aufheben.[5] Das Ganze hat den für Koz'ma Prutkov charakteristischen Grundzug der Infragestellung des Normativen, im vorliegenden Fall einschließlich der Gattungsregeln. Am deutlichsten macht das der Schluß des Stückes, in dem eine der Figuren – das Verzeichnis des Dramenpersonals charakterisiert diesen erfolglosen Bewerber als „anständigen Menschen"[6] – aus der Rolle fällt (er wendet sich an den Kontrabassisten im Orchester) und sich über den Autor beschwert.

„Das muß ein überaus sittenloser Mensch sein! Ich verstehe ehrlich gesagt gar nicht, wie die Direktion ein solches Stück überhaupt zulas-

[5] Koschmal (aaO.) analysiert die Durchbrechung der Grenze zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem im Gesamtkontext der Koz'ma-Prutkov-Dramen.

[6] A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 1, S. 478.

sen konnte. Das ist doch offensichtlich ein Pasquill. Jedenfalls kann ich wenigstens zufrieden sein, daß ich mir meinerseits keinerlei Verletzungen des Anstands erlaubt habe, allen Anstrengungen des Autors zum Trotz. Was mir der Souffleur nicht alles vorgesagt hat! Also wenn ich das auch nur einmal laut wiederholt hätte, hätten wohl alle das Theater verlassen. Ich aber habe, ihm zum Trotz, immer das Gegenteil gesagt. Er sagt mir etwas und ich etwas anderes. Auch die anderen Schauspieler haben immer etwas anderes geredet. Dadurch ist das Stück besser geworden. Sonst hätte man es gar nicht spielen können."[7]

Schließlich will er dem Autor sogar ein neues Sujet vorschlagen. Sein Monolog wird aber durch den sich senkenden Vorhang und das zum Ende aufspielende Orchester abgebrochen.

Liest man diesen Schluß, so könnte man auf den Gedanken kommen, die Autoren hätten die Reaktion Nikolajs I. bei der ersten – und zu Lebzeiten Tolstojs einzigen – Aufführung des Stückes im Aleksandra-Theater (8.1.1850) vorausgeahnt. Der Zar verließ noch während der Vorstellung den Saal und erließ ein sofortiges Verbot. Was ihn so sehr empört hat, ist nicht überliefert. Ein politischer Hintergrund ist nicht auszumachen, so daß ihm entweder die Albernheiten des Stückes zu weit gegangen sind oder er die Respektlosigkeit gegenüber jeglicher Autorität gespürt hat, die in dem Werk steckt.

Wie dem auch sei, für Tolstoj dürfte dieser Mißerfolg nicht von allzu großer Bedeutung gewesen sein. Er ist wohl auch nicht dafür verantwortlich zu machen, daß der Autor diese Linie – ungeachtet mancher komischer Elemente in *Don Žuan* – nicht weiterverfolgt hat.[8] Dies hängt eher mit der generellen Entwicklung Tolstojs zusammen, der sich der Literatur seit Mitte der fünfziger Jahre mit zunehmender Ernsthaftigkeit verschreibt.

Was dieses frühe Werk über das Gesagte hinaus deutlich macht, ist, daß Tolstoj ein Dramatiker ist, der nicht allein intuitiv, sondern auch im Bewußtsein von Gattungsregeln und -traditionen schreibt, dem eine theoretische Auseinandersetzung mit Fragen der dramatischen Formen nicht fremd ist.

---

[7] Ebd., S. 503f.

[8] Die für Koz'ma Prutkov charakteristischen absurden Verfahren, insbesondere Kommunikationsdefekte, (vgl. Koschmal, aaO., S. 578) sind in *Don Žuan* nicht anzutreffen.

Die nachfolgenden Analysen orienteren sich – der Vielfalt und Komplexität der Texte entsprechend – an einer Reihe von Ansatzpunkten. Sowohl die Trilogie als auch *Don Žuan* greifen auf Stoffe zurück, die in der russischen Literatur und darüber hinaus bereits eine Tradition haben. In beiden Fällen ist Puškin einer der Vorläufer. Unter welchem Aspekt A. K. Tolstoj sich dem jeweiligen Stoff zuwendet und wie er sich in dieser Hinsicht in die Stofftradition einordnet, ist eine der aufzuwerfenden Fragen. *Posadnik* ist zwar ein historisches Drama, sein Stoff ist aber fiktiv und nicht – wie in *Don Žuan* – entlehnt, sondern Tolstojs Erfindung, so daß sich diese Frage hier nicht stellt. Das Stück repräsentiert eine Konzeption historischer Dramatik, die sich von der Trilogie unterscheidet und mit dieser verglichen werden soll.

Ebenso wichtig wie der stoffliche ist auch der gattungsmäßige Kontext. Hier sind in stärkerem Maße – ähnlich wie bei den frühen Balladen und Erzählungen – auch nicht-russische Literaturen in Betracht zu ziehen.

Die Frage, worin die Thematik des jeweiligen Textes besteht und anhand welcher Problemkomplexe sie entwickelt wird, ist eng verflochten damit, wie diese Problemkomplexe dichterisch umgesetzt bzw. vermittelt werden und dessen Struktur prägen. Letzteres soll anhand ausgewählter Analysen zur Dramentechnik herausgearbeitet werden.

1. *Don Žuan* als „dramatisches Gedicht"

a) Zur Geschichte von Stoff und Gattung

Seitdem Tirso de Molinas religiöses Schauspiel *Der Spötter von Sevilla und der steinerne Gast* 1613 auf der spanischen Bühne und 1630 im Druck erschien,[9] ist der Don-Juan-Stoff in zahlreichen Literaturen hundertfach verarbeitet und variiert worden. Bei dieser ursprünglichen Gestaltung wirkt noch die mittelalterliche Konzep-

[9] Vgl. E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, Stuttgart [4]1976, S. 154.

tion der Mysterienspiele nach,[10] und so steht auch die religiöse Aussage ganz im Vordergrund, „daß der Sünder, der Bestrafung und Reue stets aufschiebt, schließlich vom Tode überrascht und zur Hölle verdammt wird".[11]

Die mit dem Motiv des zum Leben erwachenden, strafenden Standbilds verbundene Möglichkeit zu Schaueffekten hat sicher zur Produktivität des Stoffes beigetragen, mehr noch aber die Vielfältigkeit, in der sich die Figur des draufgängerischen Verführers interpretieren ließ.

Ein zweiter Markstein in der Geschichte des Stoffes ist – ungeachtet der Rezeptionsschwierigkeiten, die das Werk lange Zeit hatte – Molières Prosakomödie *Dom Juan ou le festin de pierre* (1665).[12] Über Italien, wo man das Komödiantisch-Possenhafte herausstrich, nach Frankreich gelangt, zeigt sich Don Juan bei Molière in gewandelter Form. Er hat „an Leidenschaft verloren und an Intellekt gewonnen [...]. Er handelt bewußt, daher ist er wirklich böse. Er ist ein Libertiner, der die Moral leugnet, er bereut nicht, sondern heuchelt Reue, um besser zum Ziele zu kommen."[13]

Ein weiterer Höhepunkt wird mit Mozarts Oper *Don Giovanni* (1787) erreicht, zu der Lorenzo Da Ponte das Libretto schrieb. Sie bringt die strukturellen und thematischen Errungenschaften früherer Versionen als „glänzende Kombination" (Frenzel) zusammen. Die Oper ist auch der Auslöser für die romantische Auffassung des Stoffes, wie sie E. T. A. Hoffmann in seiner Erzählung *Don Juan* (1813) wegweisend gestaltet hat. Jene „fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen" (Untertitel), ist

---

[10] Vgl. E. Faas, El burlador de Sevilla y convidado de piedra, in: Kindlers Literatur-Lexikon, 8 Bde., Weinheim 1982, Bd. 2, S. 1694f.

[11] Frenzel, aaO., S. 154.

[12] Die „moralische Entrüstung", die das Stück auslöste, ließ es bald nach der Uraufführung von der Bühne verschwinden. Später wurden vor allem formale Mängel beanstandet: „Die Kritik beurteilte den ‚Dom Juan' nach den klassizistischen Regeln und wertete ihn daher als unvollkommenes, uneinheitliches, von Molière hastig hingeschriebenes Stück." (H. Bihler, Molière. Dom Juan, in: Das Französische Theater vom Barock bis zur Gegenwart, Hg. J. von Stackelberg, 2 Bde., Düsseldorf 1968, Bd. 1, S. 247-270, hier: S. 247).

[13] Frenzel, aaO., S. 155.

im gegebenen Zusammenhang von besonderer Wichtigkeit, denn auf sie bezieht sich Tolstoj – neben Mozart – mit Widmung und Motto seines dramatischen Gedichts. Nicht eine eigene Variante der Fabel legt Hoffmann vor, sondern den (wohl als Brief gedachten) Bericht eines fingierten Ich-Erzählers (offensichtlich eines Komponisten) an einen Freund über Erlebnisse im Zusammenhang mit einer Aufführung des *Don Giovanni*. Der Erzähler hat in der Pause zwischen den Akten – ganz unter dem tiefen Eindruck stehend, den die Musik auf ihn ausübt – eine Begegnung mit der Darstellerin der Donna Anna, die sich nachträglich als nicht real herausstellt. Sie sucht ihn auf als einen Geistesverwandten, der wie sie den tiefen Sinn der Kunst, der Musik begreift und mit dem sie noch auf andere, geheimnisvolle Weise verbunden ist. Sie spricht vom „zauberischen Wahnsinn der Liebe", welchen er in seiner neuesten Oper gestaltet habe, und schließt: „Ich habe *dich* gesungen, so wie deine Melodien *ich* sind."[14] Spät in der Nacht, als die Vorstellung lange vorbei ist, kehrt er noch einmal in die Loge zurück und geht in Gedanken das ganze Stück durch, wobei er seine Interpretation der Mozartschen Operngestalten liefert. Don Giovanni ist danach nicht ein unbelehrbarer Sünder oder Bösewicht und Zyniker. Der Erzähler sieht ihn vielmehr als eine zutiefst tragische Gestalt, der die eigene Begabung, das Streben nach dem im Irdischen Unerreichbaren zum Verhängnis wird.

> „Ein kräftiger, herrlicher Körper, eine Bildung, woraus der Funke hervorstrahlt, der, die Ahnungen des Höchsten entzündend, in die Brust fiel; ein tiefes Gemüt, ein schnell ergreifender Verstand. [...] In Don Juans Gemüt kam durch des Erbfeindes List der Gedanke, daß durch die Liebe, durch den Genuß des Weibes, schon auf Erden das erfüllt werden könne, was bloß als himmlische Verheißung in unserer Brust wohnt und ebenjene unendliche Sehnsucht ist, die uns mit dem Überirdischen in unmittelbaren Rapport setzt. [...] immer hoffend, das Ideal unendlicher Befriedigung zu finden, mußte doch Juan zuletzt alles irdische Leben matt und flach finden, und indem er überhaupt den Menschen verachtete, lehnte er sich auf gegen die Erscheinung, die, ihm als das Höchste im Leben geltend, so bitter ihn getäuscht hatte."[15]

---

[14] E. T. A. Hoffmann, Fantasiestücke in Callots Manier, Frankfurt a. M. 1990, S. 93.

[15] Ebd., S. 97f.

Schließlich meint der Erzähler, noch einmal das italienische Parfüm der Sängerin wahrzunehmen, ihre Stimme zu hören. Am anderen Tag erfährt er, daß sie während der Opernpause in einer Ohnmacht lag und in der Nacht (gerade zu der Zeit, als er ihre Nähe zu spüren glaubte) gestorben sei.

Im Unterschied zu dieser romantisch-unheimlichen Zusammenführung verschiedener philosophischer Probleme dominiert im Hauptwerk Byrons (*Don Juan*, 1818/24) das Satirische, die ironische Grundhaltung des Erzählens, thematisch die Problematik von Schein und Sein.[16] Byron übernimmt in seinem unvollendeten Versepos von den überlieferten Varianten nur die Zentralfigur, die in eine Kette episch-additiver Handlungseinheiten eingebunden ist, welche überwiegend mit der ursprünglichen Fabel nichts zu tun haben. Mehr denn als Verführer erscheint Don Juan hier als Verführter, ja fast schon als der zutiefst passive Verführer wider Willen wie in der modernen Version Max Frischs (*Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, 1953).[17]

Für Tolstoj ist das Vorbild Byrons offensichtlich nur von geringer Bedeutung gewesen, und dies gilt überraschenderweise auch in bezug auf Puškin, dessen *Kamennyj gost'* (*Der steinerne Gast*, 1830) als der herausragende russische Beitrag zur Don-Juan-Tradition gilt und als solcher auch von Tolstoj anerkannt wurde. Puškin orientiert sich in seiner „kleinen Tragödie" stärker als Byron an der ursprünglichen Fabel, er variiert die Konstellation aber insofern, als der steinerne Gast nicht der Vater der Donna Anna, sondern ihr von Don Juan getöteter Ehemann ist (den sie allerdings nicht aus Liebe, sondern aus Armut und auf Geheiß ihrer Mutter heiratete). Auch Puškins Don Juan ist – wie in der Erzählung Hoffmanns – eine Figur, die aus der Durchschnittlichkeit der anderen herausragt und dadurch

[16] Vgl. J. R. Thompson, Byron's Plays and *Don Juan*, in: Byron's Poetry, Hg. F. D. McConnell, New York 1978, S. 404-418, hier: S. 410.

[17] Ebenfalls in den fünfziger Jahren entwarf Albert Camus das Projekt eines Don-Juan-Stückes, bei dem die Titelfigur als Symbiose von Don Juan und Faust gedacht war. Diese Verbindung ist auch bei dem Stück Tolstojs von der zeitgenössischen Kritik herausgestellt worden – freilich überwiegend mit formalen Argumenten, die der Autor zurückwies (s. u.); zu Camus vgl. V. Hage, „Mein Leben ist geheim". Albert Camus in seinem „Tagebuch 1951-1959", in: Die Zeit, Nr. 11 (6. März 1992), S. 85.

letztlich die Liebe der Donna Anna erringt. Mit den Worten Tschižewskijs ist er ein „geistig begabter Mensch, ein Dichter, dessen tragischer Untergang nicht die Strafe für seine Sünden, sondern die Folge seiner echten Liebe zu Donna Anna ist."[18] Das Werk ist durch äußerste Konzentration gekennzeichnet, es umfaßt nur vier kurze Szenen, in denen Don Juan und auch noch Donna Anna als vielseitige, tiefe Charaktere entwickelt werden.

Es war für Tolstoj natürlich ein riskantes Unterfangen, nach Puškin diesen Stoff noch einmal anzugehen, jedoch ist unter den kritischen Stimmen zu seinem *Don Žuan* niemals der Vorwurf einer Nachahmung Puškins zu hören gewesen. Dafür sind die Werke in formaler Hinsicht wie auch in bezug auf Problematik und Intention zu unterschiedlich. Unter den Don-Juan-Bearbeitungen, die Tolstoj in Briefen erwähnt, spielt die Puškins keine Rolle. Dafür findet man die folgende Bemerkung: „Das Drama wird dem Andenken Mozarts und Hoffmanns gewidmet sein, welcher als erster in Don Juan den Sucher eines Ideals erblickt hat und nicht nur einen Müßiggänger."[19] Dieselbe Auffassung findet sich dann Ivan Gončarovs *Obryv* (*Die Schlucht*, 1869), wo Don Juan als Vorbild für die Hauptfigur Rajskij dient. „Für ihn ist Don Juan die ideale Verkörperung des Menschen [...]. Rajskij ist wie Don Juan ständig auf der Suche nach der idealen Schönheit."[20] .

Die Stoffgeschichte insgesamt scheint Tolstoj gut vertraut gewesen zu sein, denn er nimmt unter anderem mehrmals Bezug auf Text und Figuren der Mozartoper, ferner erwähnt er jene Legende aus Sevilla, nach der Don Juan in einem Kloster jener Stadt, „von Frömmigkeit erfüllt", begraben sei. Dieser Version, die ihm anscheinend aus einer Erzählung Washington Irvings bekannt war, den er ebenfalls in diesem Zusamenhang erwähnt,[21] folgt Tolstoj auch in der

[18] D. Tschižewskij, Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 1. Die Romantik, München 1964, S. 64.

[19] Brief an Markevič vom 20.3.1860 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 113).

[20] R. Neuhäuser, Gončarovs Roman *Obryv* und der russische Roman des Realismus, in: I. A. Gončarov. Beiträge zu Werk und Wirkung, Köln/Wien 1989, S. 85-106, hier: S. 87.

[21] Vgl. A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 114 und Brief an Markevič vom 10.6.1861 (ebd., S. 133).

ersten Fassung seines Dramas. An anderer Stelle nennt er die ganze Reihe seiner Vorläufer: Tirso de Molina, Molière, Byron, Puškin und Da Ponte.[22] Gattungsmäßig grenzt sich Tolstoj schon durch die Bezeichnung „dramatičeskaja poėma" von Puškin ab. Er übernimmt damit den deutschen Begriff des „dramatischen Gedichts", wie ihn Schiller und Lessing für ihre Versdramen gebrauchten. Im Russischen ist er so wenig verankert, daß die einschlägigen Nachschlagewerke ihn weder selbständig, noch unter einer anderen Rubrik (etwa „drama" oder „poėma") verzeichnen. Er kann als ein Hinweis verstanden werden, das Stück als Lesedrama zu betrachten (ein ebensowenig eingebürgerter Begriff, wenngleich dramatische Werke – so auch Puškins kleine Tragödien – häufig ohne die Absicht oder Aussicht einer Bühnenrealisierung geschrieben wurden[23]). Mehr noch – und das dürfte der wesentliche Unterschied gegenüber Puškin sein – signalisiert die von Tolstoj gewählte Gattungsbezeichnung den das Werk prägenden Vorrang der philosophisch-religiösen Problematik vor der Dramatik.[24] Sie betont darüber hinaus jene Seiten des Dramas, die es mit dem Gedicht im engeren Sinne verbinden, nämlich die lyrischen Elemente, die insbesondere im Prolog anzutreffen sind. In dieser Hinsicht sind auch Gemeinsamkeiten mit den drei ersten Verserzählungen zu konstatieren. M. Dalton hat besonders die Nähe zu *Ioann Damaskin* herausgestellt. Diese besteht zum einen in „a pronounced lyrical strain",[25] zum anderen ist die thematische Nachbarschaft unübersehbar: „If *John Damascenus* may be termed Tolstoy's artistic credo, *Don Juan* is his philosophical credo."[26]

---

[22] Vgl. ebd., Bd. 3, S. 452.

[23] Davon zeugt z. B. der Umstand, daß es weder bei Tolstoj noch bei Puškin Anweisungen im Nebentext gibt, die sich auf den realen Bühnenraum beziehen. Der Schauplatz wird lediglich benannt, knapp und fast ohne beschreibende Elemente.

[24] Hierzu schreibt M. Dalton: „The treatment of the subject is philosophical rather than dramatic, and Tolstoy's concern is more with the exposition of his ideas than with action – which is already predictable and known." Die Eignung des Stückes für die Bühne zieht sie aus diesem Grunde in Zweifel, und in der Tat wurde es nur selten und kaum mit Erfolg inszeniert (dies., A. K. Tolstoy, New York 1972, S. 133).

[25] Ebd., S. 132.

[26] Ebd., S. 133.

b) Textgliederung, Geschehenssequenzen

Tolstojs *Don Žuan* umfaßt einen Prolog und – wie Mozarts *Don Giovanni* – zwei Akte, die hier als erster und zweiter Teil bezeichnet werden. Der durchgehend gereimte Prolog hat eine Ideallandschaft zum Schauplatz,[27] in der himmlische Geister, Wolken, Blumen, Kraniche, Seen und Flüsse, eine Nachtigall sowie der Satan auftreten und am Dialog teilhaben. Er gliedert sich in drei Abschnitte, die durch Konfiguration und Vers definiert, jedoch nicht formal voneinander abgesetzt sind. Zunächst treten sieben himmlische Geister auf, die in Repliken von je acht bis neun Versen (vierfüßige Trochäen) über das Los der Menschen, über das Wesen Gottes und über seinen Kampf mit dem Bösen, dem Chaos reflektieren, um schließlich die Naturerscheinungen des Frühlings als des Symbols ewigen Neubeginns anzurufen. Wolken, Blumen, Gewässer und die Kraniche feiern den Sieg über den Winter und konstatieren zugleich die Ambivalenz des Universums. Diese Repliken verwenden den Anapaest (im Wechsel von vier- und dreihebigen Versen). Der Auftritt der Nachtigall nach Untergang der Sonne bildet den Übergang zum dritten Teil. Im Dialog mit den himmlischen Geistern (welcher in vierfüßigen Jamben geführt wird) repräsentiert die Nachtigall die irdische, eigentlich menschliche Seite, die durch die Sehnsucht nach der erahnten anderen, überirdischen Welt gekennzeichnet ist.

Der dritte und umfangreichste Abschnitt besteht in einem Streitgespräch der Geister mit dem Satan, der zunächst nur als Stimme, dann als schwarzer Engel in Erscheinung tritt. Das Metrum bleibt der Jambus, der jetzt allerdings zwischen vier und sechs Hebungen variiert. Der Streit geht um die Frage, ob der Satan über einen „Liebling der Natur" und „Auserwählten des Schöpfers"[28] Macht gewinnen kann. Dieser Auserwählte ist der derzeit fünfzehnjährige Don Juan. Das gesamte Geschehen wird also als Wettstreit der guten und bösen Mächte motiviert, wobei der Satan genau erläutert, wie er vorzugehen beabsichtigt. Er will seinem Opfer die Fähigkeit

[27] Der Nebentext gibt folgende Beschreibung: „Schönes Land. Frühlingsabend. Sonnenuntergang. Himmlische Geister kommen auf die Erde herab." (A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 2, S. 9).

[28] Ebd., S. 18.

verleihen, in jeder Frau das Ideal vollkommener Schönheit zu erblicken, das aber stets in dem Moment in sich zusammenbrechen soll, da er die Frau erobert hat. Der von der wahren, nämlich irdischen Erscheinung der Frau Enttäuschte wird ihr den Rücken kehren und seine Suche fortsetzen.

Das eigentliche Drama, „zehn Jahre nach dem Prolog"[29] und nun im realen Raum angesiedelt, ist – mit Ausnahme eines von Don Juan vorgetragenen Liedes und eines weiteren Auftretens von Satan und den Geistern (in der ersten Friedhofsszene, II. 5) – in Blankversen gehalten. Die Untergliederung der beiden Teile in sechs bzw. zwölf Szenen ergibt sich aus dem Wechsel der Schauplätze. Die Szenen sind nur mit der Ortsangabe als Überschrift bezeichnet und tragen keine Numerierung, die Konfigurationen können innerhalb einer Szene mehrmals wechseln.[30]

Tolstoj hat die wechselnden Liebesaffären des Don Juan ganz in die Vorgeschichte verlagert. So ist Donna Anna – außer Niseta, einer Frau von zweifelhaftem Ruf, welcher Juan als Provokation des Komturs ein Ständchen bringt (I. 6), und namenlosen Randfiguren – die einzige weibliche Gestalt des Stücks, und auf sie konzentriert sich das eigentliche Liebesgeschehen.

Ein Handlungselement, das Tolstoj gegenüber früheren Versionen neu eingeführt hat, ist die Konfrontation Don Juans mit der Inquisition. So kommt zu der Liebesintrige, in die noch Don Oktavio, ein weiterer Bewerber um die Hand der Donna Anna, verwickelt ist, eine quasi-politische. Sie kommt jeweils zu Beginn der beiden Teile und und kurz vor dem Dramenende ins Spiel. Don Juan hat den Morisken Boabdil aus den Händen der Inquisition befreit, die ihrerseits den Gottlosen vernichten will und unter Androhung der Folter dessen Diener Leporello zum (freilich wenig wirksamen) Spitzel macht, Mord aber doch als das dafür tauglichste Mittel befindet (I. 1). Der erfolglose Mordversuch (II. 1) wird von demselben Boabdil unternommen, nachdem die Inquisition ihn abermals gefangen und ihm Vergebung seiner Sünden versprochen hat. Dennoch macht Juan ihn

[29] Ebd., S. 21.

[30] Das Fehlen einer Szenennumerierung wie auch einer Liste der *dramatis personae* dürfte durch die Tatsache begründet sein, daß der Text als Lesestück gedacht war.

zu seinem Kumpan. Verschiedenen Versuchen der Gefangennahme entzieht Juan sich durch Flucht (II. 7) bzw. durch ein Maskenspiel, das er mit seinen Getreuen vor dem auf ihn angesetzten Offizier aufführt (II. 9). Den Entschluß aber, zu Schiff das Land zu verlassen und sich so in Sicherheit zu bringen, setzt er um Annas willen nicht in die Tat um.

Durch die Auseinandersetzung mit der Inquisition werden nicht nur Spannungsbögen angelegt sowie die Fabel kompliziert und zugespitzt. Das Geschehen, in das die Vertreter der Inquisition einbezogen sind, ist auch mit dem Gros an Komik innerhalb des Dramas verbunden, wobei diese Komik nicht allein Selbstzweck ist, sondern darüber hinaus die Funktion hat, durch Kontrastierung den Charakter Don Juans deutlicher hervortreten zu lassen.[31] Das böse Element in ihm relativiert sich durch die Gegenüberstellung mit den keineswegs moralisch handelnden und teilweise lächerlichen Kontrahenten, das Besondere seines Charakters, die „Auserwähltheit", wie es im Prolog heißt, zeichnet sich klarer ab.[32]

Die Entwicklung der Liebesbeziehung, die die zentrale Geschehenssequenz bildet, ist durch Don Juans wechselnde Empfindungen von Verführungsehrgeiz, echter Liebe und Desillusionierung, durch sein Schwanken zwischen Identität und Rolle gekennzeichnet.

Die Situation am Drameneingang ist folgende: Donna Anna liebt Don Juan, bittet ihn aber, von ihr abzulassen, da er sein Ziel bereits erreicht habe, was ihn in seinen Anstrengungen allerdings nur bestärkt. Der Vater ist wegen Don Juans Ruf als eines Ungläubigen und Frauenhelden gegen eine Heirat, willigt aber auf Donna Annas Bitten ein. Don Juan provoziert den Vater, da er gar nicht heiraten will, durch sein Ständchen an Niseta und tötet ihn im anschließenden

[31] M. W. Ivancin spricht sogar von einer satirschen Funktion und von Tolstoj's „devastating judgments upon the major institutions, activities, and values of Western (and Russian) society." Weiter führt er aus: „What *Don Juan* most frequently attacks in love, religion, and social relations are considerable vices – sham, hypocrisy, complacency, and opression." (ders., Aleksej Konstantinovič Tolstoj and Russian Romanticism, Phil. Diss. University of Illinois at Urbana-Champaign 1983, S. 145).

[32] Im Sinne von Ivancin ist er ein „großer Rebell" gegen europäische Konventionen, gegen feste Gesellschaftsstrukturen, Mittelmaß und bürgerlichen Lebensstil (vgl. aaO., S. 145).

Duell. Der sterbende Vater verlangt von der Tochter, den ungeliebten Verehrer Don Oktavio nach Ablauf eines Jahres zu heiraten. Die Jahresfrist ist auch die zeitliche Grenze zwischen erstem und zweitem Teil.

Im zweiten Teil geht es zunächst um Don Oktavios Versuche, den Tod des Komturs zu rächen, die aber kläglich scheitern und ihm nicht die Liebe der Donna Anna erringen. Im Gegenteil, sie verachtet ihn und widersetzt sich der Heirat, bis Don Oktavio schließlich durch die Hand Don Juans getötet wird. Donna Anna wird trotz der Untaten Juans abermals von dessen Liebeswerben bezwungen. Ihr Haß schlägt um in Mitleid, und sie gewährt ihm Schutz vor den Häschern der Inquisition. Am Ende aber – im Bewußtsein der Ausweglosigkeit der Situation – mahnt sie Don Juan ein letztes Mal zur Reue und nimmt sich das Leben. Jetzt erkennt er seine Liebe und seine Schuld, doch für eine Umkehr ist es zu spät – er wird vom Standbild getötet.

Der Konflikt mit Don Oktavio, der eine Nebenlinie in der zentralen Geschehenssequenz bildet, trägt dazu bei, die Überlegenheit Don Juans zu verdeutlichen. Der Komtur hingegen ist in dem Moment, da er ihn als steinernes Standbild in den Tod reißt, nicht mehr er selbst, sondern ein Abgesandter der Hölle.

In der zuerst veröffentlichten Fassung des Textes hatte der Schluß noch eine andere Gestalt.[33] Ehe Don Juan der Hölle anheimfällt, treten erneut Satan und die himmlischen Geister auf und nehmen ihren Streit wieder auf. Die Geister bewahren ihn vor der Hölle, nehmen ihn jedoch auch noch nicht in den Himmel auf. Eine daran sich anschließende Szene zeigt ihn gewandelt und zur Buße bereit. In dieser Fassung gab es auch einen Epilog, der in dem Kloster spielt, in das Don Juan eingetreten ist, um seine Sünden zu bereuen. Don Juan, der hier nicht mehr auftritt, liegt im Sterben, die Mönche bewundern den Eifer, mit dem er sich der Buße hingegeben hat, und es wird ihm entgegen der Ordensregel erlaubt, auf demselben Friedhof wie Donna Anna und ihr Vater bestattet zu werden.

In formaler Hinsicht bedeutet dieser ursprüngliche Schluß durch

[33] In: Russkij vestnik, 1862, Nr. 7 (vgl. A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 2, S. 651-658).

das Auftreten der Geister und des Satans sowie durch den damit verbundenen Übergang des Textes zu gereimten vierhebigen Jamben eine Abrundung. Auch die Epilogszene ist nur zu Beginn in Blankversen gehalten, sie endet mit dem Gesang der Mönche in vierhebigen Trochäen, die wechselweise auf männliche bzw. daktylische Reime ausgehen. Die Abwesenheit Don Juans im Epilog wird von Tolstoj in einer Erwiderung an Markevič begründet, der hierin offenbar einen Mangel sah.

> „Warum wollen Sie im Epilog Don Juan *noch einmal sehen*? Genügen nicht seine letzten Worte:
>
> Sich töten? Das wäre leicht!
> Zahlungsunfähige Schuldner
> Entziehen sich oft so der Verlegenheit;
> Ich muß leben – ich wage nicht zu sterben –
> Ich muß leben. Und ich bedaure, daß allzu bald
> Der Tod mich aus dieser Qual befreien wird!
>
> Was könnte er noch in der Minute des Todes sagen, was der Leser nicht leicht erraten könnte? Hier bleibt nichts verborgen, nachdem wir einmal erfahren haben, daß Don Juan Mönch ist und daß sein Tod naht. Mir erschien es im Gegenteil als ein Gebot des guten Geschmacks, den Sterbenden nicht auf die Bühne zu bringen".[34]

Für die Aussage des Stückes hat die Veränderung des Schlusses Konsequenzen, die im folgenden Abschnitt zu berücksichtigen sein werden. Die Frage, ob der große Sünder den Weg zur Läuterung findet, ist auch im Hinblick auf verwandte Figuren in der russischen Literatur der Zeit – insbesondere einige Figuren Dostoevskijs – von Interesse. Durch die Existenz zweier unterschiedlicher Fassungen wird die Aufmerksamkeit in besonderer Weise auf diese Frage gelenkt. Bei der späteren Fassung rückt Tolstoj formal dann doch in die Nähe Puškins, indem er – wie jener – sein Stück mit einer lakonischen Inszenierungsanweisung über den Tod Juans durch die steinerne Hand beendet.

---

[34] Brief vom 11.6.1861 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 137).

c) Die philosophische Problematik

Das Anliegen seines Stückes hat Tolstoj in Briefen so ausführlich dargelegt, daß man versucht ist, den Text selbst zu vernachlässigen, was natürlich ein unzulässiges Vorgehen wäre (es sei denn, das primäre Interesse gälte den Briefen und nicht der Dramatik). Andererseits werden dem Betrachter durch diese Selbstdeutungen – ähnlich wie bei den beiden ersten Teilen der Trilogie, die Tolstoj im Hinblick auf Inszenierungsfragen kommentiert hat – Anhaltspunkte für die Interpretation geliefert, die am Text kritisch zu überprüfen sind. Im übrigen spricht das Drama eine solch klare Sprache, daß Vergleiche leicht möglich werden.

Tolstoj schrieb Markevič mehrmals über den *Don Žuan*, über die Erfolge und Mißerfolge, die er bei Lesungen damit hatte, und über die Übersetzung, die Karolina Pavlova in Dresden anfertigte. Er bat Markevič, seine Eindrücke und gegebenenfalls Kritik zu dem Stück zu äußern. Markevič entsprach dieser Bitte, und so sind viele Äußerungen Tolstojs über sein Stück jenen kritischen Anmerkungen des Freundes zu verdanken.[35]

Die philosophische Problematik wird zunächst im Prolog durch das Streitgespräch des Satans und der himmlischen Geister entwikkelt. Offensichtlich hielt Markevič den gesamten Prolog für überflüssig, was Tolstoj zu folgender Erwiderung veranlaßte.

> „Ich kann Ihnen nicht zustimmen, daß der Satan und die Engel unwirksame und nutzlose Personen seien. Sie sind keine Akteure des Dramas, sondern sie bilden darin den *Chor*. Im Prolog sind sie dazu da, den Gedanken von der *Notwendigkeit des Bösen* auszudrücken, der im Prolog vorherrscht, auf dem Friedhof hingegen besteht ihre Rolle darin, auf dem Wege der Analyse Licht auf Charakter und Gefühle Juans zu werfen. Der Einfluß, den sie auf Don Juan haben, ist für das ungeübte Auge nicht sichtbar, aber er existiert. Der Satan zeigt ihm das Bild einer jeden Frau, die Engel hingegen wenden sich an sein Herz oder an sein Gewissen [...]."[36]

Den „Gedanken von der Notwendigkeit des Bösen" drückt aber

[35] Was die Darstellung des Grundanliegens betrifft, so findet sich der Großteil der Äußerungen in Briefen Tolstojs vom 10. und 11.6.1861 (A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 130-135).

[36] Ebd., S. 131f.

nicht der Prolog als Ganzes aus, vielmehr wird er vom Satan auf ironisch-witzige Weise formuliert, als er sich den Geistern vorstellt.

Хотя не Слово я, зато я все слова!
Всё двигаю собой, куда лишь сам ни двинусь;
По математике я – минус,
По философии – изнанка божества;
Короче, я ничто; я жизни отрицанье;
А как Господь весь мир из ничего создал,
То я тот самый матерьял,
Который послужил для мирозданья.

Obwohl ich nicht das WORT bin, so bin ich doch alle Worte!
Alles bewege ich durch mich, wohin ich mich selbst bewegen mag;
Nach der Mathematik bin ich das Minus,
Nach der Philosophie die Kehrseite des Göttlichen;
Kurz, ich bin ein Nichts, ich bin des Lebens Verneinung;
Und wie der Herr die ganze Welt aus nichts erschaffen hat,
So bin ich eben jenes Material,
Welches zur Weltschöpfung diente.[37]

Durch die Art der Selbstcharakterisierung, aber auch durch den zugrundeliegenden Gedanken von der wechselseitigen Bedingtheit von Gut und Böse erinnert der Teufel hier an die Figur des Mephisto in Goethes *Faust*. Diese Parallele ist in der Kritik – auch in der zeitgenössischen – öfters gezogen worden. Tolstoj wies jedoch den seinerzeit hauptsächlich mit der Form des Prologs begründeten Vorwurf der Nachahmung zurück, indem er erstens auf dessen Herkunft aus den mittelalterlichen Mysterien hinwies, was ihn zum Gemeingut aller Schriftsteller mache; zweitens differenzierte er zwischen der Akzentuierung des Problems von Gut und Böse bei Goethe und bei sich selbst.

„Die Bedeutung des Prologs des ‚Faust' ist der *Kampf im Menschen* zwischen Licht und Dunkel, Gut und Böse. Die Bedeutung des Prologs des ‚Don Juan' ist die *Notwendigkeit des Bösen*, welche sich *organisch* aus der Existenz des Guten ergibt."[38]

Daß der Teufel die gleiche Sprache spreche wie Mephisto (was Kritiker als Beweis der Nachahmung anführten) gesteht Tolstoj übri-

[37] A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 2, S. 14.
[38] A. K. Tolstoj, Pis'mo k izdatelju, ebd., Bd. 3, S. 449-453, hier: S. 452.

gens ein, er hält dies jedoch für zwangsläufig und keineswegs für einen Mangel.[39]

Der Prolog erschöpft sich nicht im Streit zwischen Gut und Böse über die Frage, wer von beiden die Macht über Juan erringen werde. Vielmehr bettet Tolstoj sie in sein Weltbild ein, das er in den Repliken der Geister und der Naturerscheinungen entwickelt – der Form und der Aussage nach in weitgehender Übereinstimmung mit seiner philosophischen Lyrik. Das im engeren Sinne Religiöse dieses Weltbilds ist hier allerdings stärker betont als in der Lyrik, erstens durch die Engelsgestalten (und die formale Anlehnung an die Mysterienspiele), zweitens durch Bezugnahmen auf die Bibel bzw. biblisches Geschehen im Dialogtext und schließlich auch in dem als Motto vorangestellten Zitat aus E. T. A. Hoffmanns *Don Juan*, welches das Wirken des Bösen auf den Sündenfall zurückführt. Die Vertreibung aus dem Paradies bildet auch den Hintergrund für die Aussage des ersten Geistes:

Жаль мне рода, что для хлеба
Маять век свой осужден;
Мысль его стремится в небо,
Сам над плугом он согбен;

Leid tut mir das Geschlecht, das um des Brotes willen
Verurteilt ist, sich sein Leben lang zu plagen;
Sein Denken strebt zum Himmel,
Es selbst aber ist über den Pflug gebeugt;[40]

Der zweite Geist stellt die Scheinhaftigkeit der sichtbaren Welt fest, die Tatsache, daß das Gegenständliche nur „Widerschein des Göttlichen" ist, die irdische Welt ein „vereinzelter Strahl" des göttlichen Lichtes, welches allein „ohne Schatten" ist.[41] Die hiervon ausgehenden Strahlen führen einen unendlichen Kampf mit der Finsternis,

[39] „Teufel ist Teufel. Er kann nur in zwei Tonarten sprechen: entweder erhaben wie der Satan Miltons und der Luzifer Byrons oder alltäglich und trivial wie der Goethesche Mephistopheles. [...] Ich meine, da das böse Element das dem Guten entgegengesetzte ist, sollte man ihm auch eine dem Guten entgegengesetzte Sprache geben." (ebd., S. 453). Für eine Diskussion der Unterschiede in den Figurenkonzeptionen, auf die sich Tolstoj im weiteren bezieht, bietet der folgende Abschnitt Raum.

[40] Ebd., Bd. 2, S. 9.

[41] Ebd. S. 10.

dem Chaos, welches als verzerrtes, auf den Kopf gestelltes Bild Gottes bezeichnet wird. Die Trennung von Licht und Finsternis ist – entsprechend der biblischen Schöpfungsgeschichte – die Folge der Erschaffung der Welt und des unendlich sich erneuernden Lebens; das ewige Fortbestehen der Schöpfung und des Lebens aber beruht auf dem Gegensatz der widerstreitenden Kräfte – Licht und Dunkel, Tod und Geburt, Verbrechen und Vergeltung, Winter und Frühling.[42]

Die anschließend zu Wort kommenden Naturerscheinungen feiern den Sieg über den Winter und loben Gott, wobei am Ende – in der Replik der „Seen und Flüsse" – wiederum die philosophische Dimension zum Vorschein kommt.

И на глади зеркальной таинственных вод
Возрожденных небес отражается свод
  В красоте лучезарной и звездной!
И вверху и внизу всё миры без конца,
  И двояко является вечность:
Высота с глубиной хвалят вместе творца,
  Славят вместе его бесконечность!

Und auf der Spiegelfläche der geheimnisvollen Wasser
Spiegelt sich der Himmel Gewölbe
  In hellstrahlender Sternenschönheit!
Und oben und unten sind immer die Welten ohne Ende,
  Und auf zweierlei Weise stellt sich die Ewigkeit dar:
Höhe und Tiefe loben gemeinsam Gott,
  Preisen gemeinsam seine Ewigkeit![43]

Die Nachtigall, erfüllt von widerstreitenden Empfindungen („Liebe und Kummer, Traurigkeit und Freude"), erhebt ihre Stimme, nachdem die Sonne untergegangen ist, und formuliert ihre Sehnsucht nach einem „anderen Land", einem „anderen, ungekannten Frühling", nach einer „anderen, fernen Schönheit",[44] d. h. nach dem Göttlichen, das außerhalb der sichtbaren Welt liegt und in den Erscheinungen nur erahnt werden kann. (Die Nachtigall ist somit ein Symbol für den Dichter, den Sänger der Hoffnung, wie ihn die Geister apostrophieren.) Die Geister aber warnen davor, dieses Göttli-

[42] Dies ist eine, was die Begrifflichkeit angeht, wörtliche Paraphrase der von den Engeln ausgesprochenen Gedanken (ebd., S. 10f).
[43] Ebd., S. 12.
[44] Ebd., S. 12f.

che, das „Ideal", im (irdischen) Leben zu suchen und sich an dieses allzusehr zu binden.

Der Begriff des Ideals wird also ausdrücklich mit dem Göttlichen, dem Vollkommenen, dem „Licht ohne Schatten" assoziiert, er ist deutlich außerhalb der sichtbaren Welt, des irdischen Lebens angesiedelt und im Leben schlechterdings unerreichbar. Der Abschluß dieses Teils des Prologs (d. h. bevor der Satan in Erscheinung tritt), der Satz der Geister nämlich, „Selig, wer ohne je zu zweifeln / Den Weg des Lichts geht!",[45] gibt durch die ins Positive gewendete Wiederholung der vorherigen Warnung den Grundkonflikt des Dramas an, das paradoxe Streben Juans nach etwas, was er niemals erringen kann.

Drei Aspekte verkörpern also die Stimmen[46] des Prologs, das göttliche, lichte Element (die himmlischen Geister), die ihm entgegengesetzte Macht des Bösen, der Finsternis (Satan als schwarzer Engel) und den Bereich des irdischen Lebens, des Menschlichen (Naturerscheinungen, Nachtigall), das im Spannungsfeld dieser beiden Kräfte steht. Der Satan, dessen Redeweise moderner und umgangssprachlicher ist als die der Geister, scheut in der Friedhofsszene bei der Charakterisierung seiner Rolle in diesem Kräftespiel philosophische Termini wie Rationalismus, Deismus und Pantheismus nicht. Zunächst behauptet er, Gott und er seien zwei Seiten ein und derselben Wahrheit, und geht dann noch weiter, indem er die Engel und sich selbst als die eigentlichen Lenker des Weltgeschehens bezeichnet, während Gott nur „zur Verzierung" da sei, „ein ausgedachtes Symbol".[47] Auf die Entgegnung der Geister hin nimmt er dies wieder zurück und entwickelt eine Theorie der Relativität der philosophischen Systeme, die ein festes Zentrum (gemeint ist Gott oder der göttliche Ursprung) leugnet und jeden beliebigen Punkt zum möglichen Zentrum erklärt. Seine Ironie enthüllt sich unter anderem darin, daß er sich auch zur Annahme des Standpunkts der Engel bereit erklärt und wie diese „Halleluja schreien" will. Sinn seiner Rede ist es, zu zeigen, daß Juan keine Orientierung habe, daß

[45] Ebd., S. 13.

[46] Konturen, die es rechtfertigen würden, von einer Figur zu sprechen, erhält einzig der Satan.

[47] Ebd., S. 87.

er „blind" sei (wie es an anderer Stelle heißt) und ihn zu retten deshalb unmöglich sein werde.

Sein Verständnis des Ideals erläutert der Satan (im Prolog) im Rahmen einer Art parodistischer Wissenschaft, nach der sich „jeder Punkt, Charakter oder jede Gestalt"[48] als Linie nach oben oder unten fortsetzen läßt, so wie er selbst sich nach oben steigend in ein „finsteres Ideal" und sich abwärts bewegend in eine „Karikatur" verwandeln kann. Sein Plan ist, das Bild einer beliebigen Frau als Ausgangspunkt zu nehmen, die davon ausgehende Linie nach oben fortzusetzen und somit zum Ideal zu gelangen, welches er als „reinen Prototyp" bezeichnet, als „vollkommenes Bild, welches für jede Persönlichkeit vorweg bereitgehalten wird".[49] Er spricht auch vom „Original", welches er „aus Freundschaft" seinem Opfer anstelle der „Kopie" (d. h. des wirklichen Menschen) zeigen wolle, und vom „Himmlischen", das es auf Erden suchen möge.[50]

Obgleich die Geister bezweifeln, daß einer, der das Ideal sucht, d. h. nach dem Licht strebt, dem Teufel anheimfallen kann, sind sie ihrer Sache offenbar nicht ganz sicher und wollen ihm helfen, wenn er von der Versuchung heimgesucht wird.

Zwei Begriffe, die im Prolog noch keine besondere Rolle spielen, im eigentlichen Drama hingegen – und übrigens auch in den Briefäußerungen – große Bedeutung haben, sind Liebe und Glaube. Sie sind so eng miteinander verknüpft, daß sie bisweilen fast als Synonyme erscheinen. Beide werden als Ausdruck religiöser Erkenntnis verstanden, der Erkenntnis göttlicher Wahrheit. Die Frage, ob Juan zur Liebe, zum Glauben oder zur Wahrheit finden wird, läuft daher letztlich auf ein und dasselbe hinaus. Neben den Dialogen zwischen den Geistern und dem Satan sind im gegebenen Zusammenhang vor allem die Monologe Don Juans (I. 2, II. 4, in geringerem Maße II. 9) und die entscheidenden Dialoge mit Donna Anna (vor allem derjenige in II. 7) von Bedeutung. Der erste Monolog rekapituliert die Vorgeschichte, d. h. die Zeit, die zwischen Prolog und erstem Teil vergangen ist, und zeigt, daß das vom Satan Prophezeite eingetreten ist. Juan beklagt, daß er auf seiner Suche nach dem Ideal, nach der

[48] Ebd., S. 18.
[49] Ebd.
[50] Ebd., S. 19.

„himmlischen Ausnahme auf Erden" stets enttäuscht wurde, daß alle Empfindungen sowie das Bild der Geliebten sich als Trug erwiesen. Mit der irdischen Liebe, jenem „Gefühl, / Das, indem es zwei Herzen vereint, / Durch eine Mauer sie von der Welt trennt", hat er nichts im Sinn, er versteht die Liebe in einem höheren Sinn als einen Weg, die Geheimnisse des Weltalls zu begreifen. Die Verwirklichung dieser Liebe stellt Juan in einen Zusammenhang, der enge Verwandtschaft mit der Vorstellungs- und Bilderwelt in Tolstojs liebesphilosophischen Gedichten aufweist. Sein Gedanke ist, daß sich die Strahlen der (göttlichen) Liebe in einem einzigen Herzen konzentrieren müßten, und wenn es ihm gelänge, dieses Herz zu finden und sich mit ihm zu vereinigen, dann würde daraus ein Ganzes entstehen, das Glied einer Kette, welche die Verbindung zum Göttlichen herstellt.[51] Im Unterschied zum Sprecher der Gedichte ist Don Juan aber nicht in der Lage, die Unmöglichkeit einer Verwirklichung dieser Hoffnung zu erkennen. Das Ich der Liebesgedichte will sein Gegenüber gerade auf jene Begrenztheit der irdischen Liebe hinweisen, welche Don Juan vergeblich zu überwinden sucht.

Für Don Juan sind durch das immer neue Scheitern alle Werte in Frage gestellt: „Ehre, Gewissen, Mitleid, Freundschaft, Treue, / Religion, Achtung der Gesetze, / Verbundenheit mit dem Vaterland – all das ist Trug."[52] Insbesondere die Religion, die nach seinem Verständnis auf Liebe gebaut ist, leugnet er, da ihre Grundlage nicht existiere. „Wenn es die Liebe nicht gibt", lautet seine Schlußfolgerung, „so gibt es auch Gott nicht!".[53] Im umgekehrten Sinne wird am Schluß des Dramas die Erkenntnis der Liebe zum Gottesbeweis. Auch wenn Don Juan (in der letzten Fassung) sich der Aufforderung der Statue zum Gebet widersetzt, so ist der Grund dafür nicht Unglaube – denn den Glauben hat er wiedergefunden –, sondern die Verzweiflung über den Tod der geliebten Donna Anna. Don Juan wird zwar durch die Statue getötet, aber der Sieg des Satans ist

[51] Ebd., S. 31f. Vgl. insbesondere die Gedichte *„Menja, vo mrake i v pyli"* (*„Ich, der ich in Finsternis und Staub"*, 1851 oder 1852) und *„Sleza drožit v tvoem revnivom vzore"* (*„Eine Träne zittert in deinem eifersüchtigen Blick"*, 1858).

[52] Ebd., S. 34.

[53] Ebd.

nicht vollkommen, da sein Opfer zuletzt doch die Blindheit überwunden hat.[54] Die Liebe Donna Annas aber findet in dem Wunsch, daß Don Juan wieder glauben möge, ihren eigentlichen Ausdruck, und dessen (teils echte, teils gespielte) Zerknirschung über den Verlust des Glaubens ist es auch, die ihm nach dem Duell mit Don Oktavio Annas Liebe zurückgewinnt.

Die Grenze zwischen Philosophie und Religion wird in diesem Drama – ausdrücklicher als in der Lyrik – aufgehoben, die philosophischen Begriffe, insbesondere der des Ideals, haben einen religiösen Sinn, und das philosophische Verständnis der Liebe ist zugleich ein religöses. Das in *Don Žuan* so wichtige Problem von Glaube und Unglaube und seine Bezüge zur Liebesproblematik etwa ist in der Lyrik schon deshalb sekundär, weil die Existenz Gottes für das Subjekt dieser Dichtungen als gegeben angesehen werden kann. Diese Unterschiede zwischen einer subjektiven und einer stärker objektiven Dichtungsart bedingen, daß sich Tolstojs philosophische Lyrik und sein *Don Žuan* thematisch wechselseitig ergänzen.

d) Figurenkonzeption – Dramenkonzeption

Ein in der Literatur schon so vielfältig bearbeiteter Stoff, wie er mit dem Don Juan vorliegt, wird selten um seiner selbst willen neu aufgenommen. Dies belegt in unserem Jahrhundert Max Frischs *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*, ein Stück, das in hohem Maße Spielcharakter hat und zu dessen zentralen Themen das – als für die moderne Industriegesellschaft typisch begriffene – Problem der Identität gehört. Die historische Konkretheit ist aus dem Stoff längst verschwunden, an ihre Stelle tritt bei Frisch soziologische und psychologische Aktualität. Auch bei Tolstoj findet sich abgesehen von den Namen und ein paar Details nur weniges, das Zeit und Raum anschaulich werden ließe, allenfalls in der Einbeziehung der Inquisition in das Dramengeschehen könnte man Ansätze dazu sehen, doch geht es in *Don Žuan* sicher ebensowenig um die Inqui-

[54] Die Gefahr dieser Wendung erkennt der Satan bereits in der Friedhofsszene, als er feststellt, Donna Anna gleiche aufs Haar ihrem „Ideal", und wenn Don Juan dies nur zu erkennen vermöchte, wäre seine Macht über ihn gebrochen (ebd., S. 85).

sition wie etwa in Dostoevskijs Legende vom Großinquisitor in dem Roman *Brat'ja Karamazovy* (*Die Brüder Karamazov*). Was die Aktualität betrifft, so ist sie für Tolstojs Zeitgenossen – gerade wegen des Stoffes – sicher kaum sichtbar gewesen, wenngleich Fragen nach Religion und Atheismus in der realistischen russischen Prosa jener Epoche großes Gewicht haben. Wenn man die Entwicklung Juans im Drama Tolstojs (besonders in seiner ersten Fassung) mit der Rodion Raskol'nikovs oder Dmitrij Karamazovs in den einige Jahre später (1866 und 1879) entstandenen Romanen Dostoevskijs vergleicht, so bemerkt man eine interessante Gemeinsamkeit; alle sind sie große Sünder, und alle werden sich am Ende dessen bewußt. Sie nehmen freiwillig Leid auf sich, um den Weg der Läuterung zu finden und ihre Schuld zu tilgen.

Aber es gibt einen wichtigen Unterschied zwischen den Figuren Dostoevskijs und Tolstojs Don Juan. Raskol'nikov und Dmitrij Karamazov sind individualisierte, teilweise offene Charaktere, während Don Juan trotz seiner inneren Zerrissenheit weitgehend abstrakt bleibt, da er in erster Linie auf das Zentralproblem hin gestaltet ist.

Der Verzicht auf eine Individualisierung der Charaktere – er drückt sich auch darin aus, daß außer vielleicht Leporello und dem Satan keine Figur eine sprachliche Identität hat, die sich von den anderen unterscheidet – hängt mit der Konzeption des Dramas zusammen. Tolstoj hat selbst auf das Mysterienspiel als Quelle oder Vorbild hingewiesen, und diese Analogie erschöpft sich nicht im Vorhandensein eines Prologs, vielmehr gehört dazu auch, daß die Figuren den Status personifizierter Abstrakta haben. Eine gewisse Spannung entsteht im Prolog zwar durch den unterschiedlichen Sprachgestus der Vertreter des Lichts und des Vertreters der Finsternis, jedoch hat dieser Teil des Textes den Charakter eines in Dialogform dargebotenen Weltbilds eines einzigen Subjekts. Tolstoj hat dies auch selbst so gesehen. Bei der Gegenüberstellung seines Satans mit Goethes Mephisto stellt er fest: „Der Satan im ‚Don Žuan' aber ist ein mehr abstrahierter Begriff des Bösen."[55]

Die Tatsache, daß der Konflikt, in dem Don Juan steht, schon vom Prolog her bekannt ist und eine abgerundete Charakteristik vorgelegt

[55] A. K. Tolstoj, Pis'mo k izdatelju, aaO., S. 453.

wird, noch ehe das Geschehen einsetzt, läßt die Psychologie der Figur in den Hintergrund treten. Der Rezipient nimmt eine distanzierte Position gegenüber der Hauptfigur ein (wie überhaupt Prolog, Zeitsprünge und Eingriffe der überirdischen Mächte episierend wirken); er wird sich eher fragen, ob und wie das Eingreifen des Satans wirksam wird, als daß er sich für Don Juan als Individuum interessiert. Die innere Dramatik dieser Figur, die in besonderer Weise in dialogisierten Monologen Ausdruck findet, hat weniger individuell-menschliche als abstrakt-philosophische Züge (manchmal wiederholt Juan sogar die widerstreitenden Thesen von Engeln und Satan), wenngleich die äußere Dramatik, die spannungsvollen Situationen, in die Juan immer wieder gerät, dem entgegenwirken.

Was Donna Anna betrifft, so soll sie das Ideal, „die höchste Inkarnation der seelischen und körperlichen Schönheit im Ewig-Weiblichen" (Setschkareff)[56] verkörpern oder dem doch sehr nahe kommen. Das sagt nicht nur der Satan im Text, sondern auch Tolstoj in einem Brief: „Da er [Don Juan] gewohnt ist, das Gute und die Vollkommenheit zu verneinen, glaubt er an sie auch dann nicht, als er ihnen in Gestalt Donna Annas begegnet."[57] Jedoch hat sie daneben auch individuelle Züge, und ihr Verhalten wird auch psychologisch und nicht allein aus ihrer Rolle heraus motiviert.

Eine letzte Figur, die noch angesprochen werden soll, ist die Statue. Ihr kurzer Auftritt am Ende wird schon in der Friedhofsszene vorbereitet, als der Satan vor den Augen der Geister eine geheimnisvolle, mächtige, aber bewußtlose Kraft anruft, die Don Juans finstere Gedanken in die Tat umsetzen soll. Die Statue aber ist nichts anderes als diese selbe, nun Gestalt gewordene Kraft. Von Tolstoj gibt es eine Interpretation dieser Figur, die ihren Status noch deutlicher macht:

> „Diese Statue ist weder eine steinerne Skulptur noch der Geist des Kompturs. *Sie ist eine astrale Kraft, eine Erfüllerin von Entscheidungen, eine Kraft, die gleichermaßen dem Guten und dem Bösen dient.*

---

[56] V. Setschkareff, Don Juan (A. K. Tolstoj), in: Lexikon der Weltliteratur, Hg. G. von Wilpert, Bd. 2, Werke, 2. erweiterte Aufl., Stuttgart 1980, S. 220.

[57] Brief an Markevič vom 10.6.1861 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 131).

> [...] Der Satan kann Don Juan nicht mit seinen Händen ergreifen. er braucht eine vermittelnde Person, um endgültig Macht über ihn zu erlangen, und diese vermittelnde Kraft ist die Statue, die Don Juan einlädt. Die Besitzergreifung vollzieht sich nicht physisch, sondern gänzlich im geistigen Sinne, jedoch in symbolischer Form."[58]

Ein Element, das über die Konzeption des Dramas noch zusätzlich Aufschluß gibt, ist die Theatermetapher. Sie gehört nicht zum dominanten Bilderrepertoire, aber sie taucht mehrmals, und zwar sowohl in der Rede des Satans als auch der Don Juans auf, sei es nun, daß der Satan die Frühlingslandschaft im Prolog als wenig dauerhafte Dekoration bespöttelt oder das Geschehen um Don Juan als Komödie bezeichnet, sei es, daß Juan selbst sein Verhalten als eine Rolle ansieht, der er gleich einem Schauspieler auf der Bühne um jeden Preis treu bleiben will.[59]

Auch die Thematisierung des Theaters im Theater erzeugt Distanz, sie macht dem Zuschauer die Fiktion als solche bewußt und wirkt einer Identifikation entgegen, die die Aufnahme der philosophischen Motivierungen behindern würde. So gelangt Tolstoj insgesamt zu einer Dramenform, die der Formulierung eines „philosophischen Credos" angemessen ist. Das Urteil der „souveränen Sicherheit" in der Behandlung philosophischer Probleme[60] ist daher nicht nur durch die gedankliche Klarheit begründet, welche dieses Werk prägt, es schließt auch die künstlerisch-anschauliche Umsetzung des philosophischen Gehalts ein. In diesem Sinne zählt Setschkareff das Stück „dichterisch zu den besten Leistungen der russischen Literatur in diesem Genre".[61]

---

[58] Brief an Markevič vom 11.6.1861, ebd., S. 137.
[59] Vgl. ebd., Bd. 2, S. 14 und 85 (Satan) sowie S. 36 (Don Juan).
[60] Setschkareff, aaO., S. 220.
[61] Ebd.

2. Historische Dramen: Die Trilogie und *Posadnik*

Die „dramatische Trilogie" wird in der Sekundärliteratur nahezu einhellig als der Höhepunkt im Schaffen A. K. Tolstojs angesehen, und auch der Autor selbst bezeichnet deren zweiten Teil im Jahre 1874 rückblickend als „das Beste, was ich je in Versen oder in Prosa geschrieben habe".[62] Ihr Stoff ist das Ringen um die Macht in Rußland vom Ende der Herrschaft Ivans IV. (*Smert' Ioanna Groznogo*, 1866) über die Regierungszeit seines Sohnes Fedor (*Car' Fedor Ioannovič*, 1868) bis hin zum Triumph und Sturz Boris Godunovs (*Car' Boris*, 1870). Es sind geschichtliche Vorgänge, die sowohl die stoffliche Grundlage als auch eine wesentliche Komponente innerhalb der Thematik liefern. Der Zeitraum, mit dem sich die Trilogie befaßt, ist nach Tolstojs Verständnis für die russische Geschichte von entscheidender, wegweisender Bedeutung. Chronologisch knüpft er an das Geschehen in *Knjaz' Serebrjanyj* an, und thematisch zeigt er die verheerenden Folgen des Terrorsystems Ivans IV., wie es im Roman veranschaulicht wurde. Tolstoj arbeitet hier fast ausschließlich mit historischen Gestalten, anders als in *Knjaz' Serebrjanyj* gibt es unter den Zentralfiguren keine einzige fiktive. Im Sinne der notwendigen dramatischen Konzentration hat Tolstoj Veränderungen in der tatsächlichen Chronologie der Ereignisse vorgenommen und bisweilen offene Fragen interpretierend behandelt. Dies ist teilweise ästhetisch bedingt, teilweise beruht es auf der Unterordnung des historischen Materials unter die intendierte Aussage. Gleichwohl handelt es sich bei der Trilogie um eine originär geschichtliche Dichtung.[63]

---

[62] In der autobiographischen Skizze für A. de Gubernatis (A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 427). Tolstoj hatte allerdings auch Anlaß, über die wenig freundliche Aufnahme des Werkes in der zeitgenössischen Kritik zu klagen (ebd.).

[63] Eine Diskussion der Quellen liefert Joan E. Padro (A. K. Tolstoy's Trilogy of Historical Plays: *The Death of Ivan the Terrible*, *Tsar Fyodor*, *Tsar Boris*, Phil. Diss. Columbia University 1970, S. 46-49). Demnach stützte sich Tolstoj im wesentlichen auf Karamzins *Geschichte des russischen Staates*, den Briefwechsel zwischen Ivan IV. und Kurbskij, einen Roman des Historikers Kostomarov sowie die Erinnerungen des holländischen Kaufmanns Isaac Massa, der zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Moskau

Dies gilt nicht für *Posadnik*, das letzte Drama Tolstojs, welches als dreiaktiges Fragment eines geplanten Fünfakters vorliegt.[64] (Wegen seiner Krankheit und der Zweifel am Gelingen des Projekts brachte der Autor das Werk nicht zum Abschluß.[65]) ‚Posadnik' war im alten Novgorod die Bezeichnung des Stadtoberhaupts bzw. des Vorsitzenden der Volksversammlung (‚veče'), der zugleich das Kommando über die Streitkräfte hatte, so daß der Titel den historischen Rahmen des Geschehens vorgibt, während das Geschehen selbst und die Figuren Tolstojs Erfindung sind. Die Idee, auf der das Werk aufgebaut ist, hat er selbst folgendermaßen skizziert:

> „Ich habe mir einen Vorrat an Gesundheit für ein ganzes Jahr erworben, indem ich ein Sujet für ein Drama – *ein menschliches Drama* – fand. Ein Mann nimmt, um seine Stadt zu retten, zum Schein eine Gemeinheit auf sich. Allerdings muß noch der Rahmen hergestellt werden, und Novgorod wäre wohl der beste."[66]

An anderer Stelle spricht er sogar davon, daß das Stück überhaupt nichts Geschichtliches enthalte („tut net istorii"), daß alles erdacht sei und daher leichter Geschlossenheit erreicht werden könne.[67]

Diese Äußerungen bestätigen, daß das Stück nur in einem sehr viel weiteren Sinne als die Trilogie mit der Bezeichnung ‚historisches Drama' belegt werden kann. So zufällig jedoch, wie die Brief-

---

lebte. Ein Vergleich der in den Texten vorgefundenen Charakteristiken der historischen Personen mit den Dramenfiguren ist hier nicht beabsichtigt; hierzu Padro ausführlich in dem betreffenden Kapitel (S. 45-66).

[64] Zu Lebzeiten Tolstojs erschien nur eine einzige Szene im Druck (1874), nach seinem Tod wurden zunächst der zweite und dritte Akt (1876) veröffentlicht, den vollständigen Text brachte die Werkausgabe von 1877.

[65] Gewissen Anteil daran hatte wohl auch die Kritik Sof'ja Andreevnas, wie die folgende Briefstelle belegt: „Meine große Arbeit, der ‚Posadnik' bleibt unberührt. S. hat mir die Lust daran genommen, indem sie sagte, er tauge nichts. Ich sage offen, daß ich nicht ihrer Meinung bin, aber die Lust ist dahin." (Brief an Markevič vom 9.5.1871, in: Polnoe sobranie sočinenij gr. A. K. Tolstogo (1907/08), Bd. 4, S. 234f).

[66] Brief an Sof'ja Andreevna vom 10.7.1870 aus Dresden, wo Tolstoj im Spätsommer die Arbeit an dem Stück in Angriff nahm (A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 347). Die wichtigsten Briefzitate zu diesem Thema bringt E. Prochorov im Kommentar der Ausgabe A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie stichotvorenij v dvuch tomach (1983), Bd. 2, S. 670-675.

[67] A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 349.

stellen suggerieren, ist der historische Rahmen wohl nicht. Die noch intakte Novgoroder Autonomie und die dort geltenden Freiheitsrechte – um deren Verteidigung es beim äußeren, militärischen Konflikt des Dramas geht – gehören für Tolstoj zum positiven (vormongolischen) Erbe der russischen Geschichte. In dieser Hinsicht müssen sie für ihn mehr als nur Hintergrund bedeutet haben. Die Werte, für die der Posadnik eintritt und die er gegeneinander abwägt, werden zwar als zeitübergreifend verstanden, sie haben aber auch einen konkreten Sinn in der gegebenen historischen Situation.

Bei den nachfolgenden Analysen soll die Trilogie im Vordergrund stehen. Die drei Dramen sind zwar in sich abgeschlossen und wurden stets nur einzeln aufgeführt, jedoch kann mit Rücksicht auf die historische Aussage und das künstlerische Anliegen Tolstojs ein umfassendes Verständnis nur dann erreicht werden, wenn man sie als Einheit betrachtet, wie dies auch in einzelnen jüngeren Untersuchungen praktiziert wird. Dabei gilt ein besonderes Augenmerk der Frage, wodurch die Einzeltexte miteinander strukturell verbunden sind bzw. welche Elemente andererseits nicht werkübergreifender, sondern episodischer Art sind.

Vor dem Hintergrund der strukturellen Eigenarten der Trilogie soll die Entwicklung der zentralen Themen betrachtet werden. Dabei dient der Vergleich mit *Posadnik* dazu, die thematischen Schwerpunktsetzungen im Sinne verschiedenartiger Konzeptionen des historischen Dramas zu verstehen.

Die gegenüber *Don Žuan* gewandelte Technik der Figurendarstellung ist Gegenstand des letzten Abschnitts. Die Analyse fragt unter anderem danach, inwieweit in den historischen Dramen eine vervollkommnete Kunst der Charakterisierung oder aber eine veränderte Poetik vorliegt, sowie danach, inwieweit die Darstellungstechnik davon abhängt, ob es sich um fiktive oder historische Figuren handelt. Darüber hinaus sollen die wichtigsten Charaktere Figuren anderer Autoren und Werke gegenübergestellt werden.

a) Russische historische Dramatik im 19. Jahrhundert: Stoff, Thema, Poetik

Die Gestaltung russischer Geschichte im Drama[68] erreicht erstmals in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts einen Höhepunkt. Zwar dient sie auch schon im Klassizismus gelegentlich als Stoffquelle, etwa bei A. P. Sumarokov oder später (um die Jahrhundertwende) in den Tragödien V. A. Ozerovs, doch das Historische ist dort von sekundärer Bedeutung und hat keinen grundsätzlich anderen Stellenwert als etwa Stoffe aus der griechischen Antike. Das Interesse an der russischen Geschichte erhielt durch die Veröffentlichung von N. Karamzins *Geschichte des russischen Staates* in den Jahren 1818-1824 (der neunte Band, welcher die Darstellung der Herrschaft Ivans IV. enthält, erschien 1821, der zehnte und elfte Band mit der Zeit der Wirren (ab 1584) folgten 1824) den vielleicht wichtigsten Impuls. Was die historische Tragödie als Dramenform betrifft, so wurden vor allem Vorbilder aus der ausländischen Literatur, etwa die Geschichtsdramen Goethes und Schillers sowie – insbesondere für Puškin – Shakespeares Tragödien wirksam. Eine wichtige Rolle kam dabei dem philosophisch-literarischen Kreis der »Ljubomudry« (Weisheitsliebenden) zu, die zur selben Zeit, als Puškin seinen *Boris Godunov* schrieb, an Übersetzungen von Goethes *Egmont* (D. V. Venevitinov) und *Götz von Berlichingen* (M. P. Pogodin) sowie *Wallensteins Lager* von Schiller (S. P. Ševyrev) arbeiteten.[69]

Der ihrem Kreis nahestehende A. S. Chomjakov brachte gleichzeitig mit Puškin eine historische Tragödie zum Abschluß (*Ermak*, 1825), die in der Zeit Ivans IV. angesiedelt ist und den Kosakenataman und Eroberer Sibiriens, Ermak Timofeev, ins Zentrum stellt. Dieses Werk fand jedoch selbst im Freundeskreis nur sehr viel geringere Beachtung und Wertschätzung als Puškins *Boris Godunov*. V. Vacuro sieht die Ursache dafür in der Behandlung der Geschichte; der Konflikt, in dem Ermak steht, hat zwar auch einen konkreten

[68] Einen Überblick gibt auch Padro, aaO., S. 7-17.

[69] Vgl. V. Ė. Vacuro, Istoričeskaja tragedija i romantičeskaja drama 1830-ch godov, in: Istorija russkoj dramaturgii XVII - pervaja polovina XIX veka, Leningrad 1982, S. 327-367, hier: S. 328,

historischen Aspekt, er bleibt im Grunde aber – in der Tradition der klassizistischen Tragödie – ein letztlich abstrakter Gewissenskonflikt.[70]

Puškin hingegen vollzieht bewußt einen radikalen Bruch mit der russischen Theatertradition des 18. Jahrhunderts, indem er konsequent der Geschichte folgt und sich die Dramenform Shakespeares zum Vorbild nimmt. „Puschkin schrieb in seinem Entwurf eines Vorworts für ‚Boris Godunov', dem russischen Theater seien ‚die volkstümlichen Gesetze des Dramas Shakespeares und nicht die Hofmanieren Racines' angemessen. Und er gestand: ‚Ich entwarf meine Tragödie nach dem System unseres Vaters Shakespeare.'"[71]

Puškin stellt die Geschichte über die abstrakte Problematik und zeigt die Epoche in einer bunten Vielfalt von Schauplätzen und Figuren. Anders als Shakespeare in seinen chronicle-plays ordnet er aber den geschichtlichen Stoff nicht der dramatischen Struktur unter, sondern wählt das umgekehrte Prinzip, wodurch er „eine größere Annäherung an das Leben"[72] erreicht. Diese in fast jeder Hinsicht offene Dramenform bedingte, daß Puškins Zeitgenossen in den 23 weitgehend selbständigen Szenen, die nicht einmal in Akte untergliedert waren, keinen inneren Zusammenhalt sahen und die notwendige dramatische Konzentration vermißten. Daß dieser scheinbaren Unordnung eine äußerst strenge Komposition – darstellbar als System von symmetrischen Strukturen oder Kreisstrukturen – zugrundeliegt, wurde zunächst nicht erkannt und ist im Detail erst wesentlich später von der Forschung herausgearbeitet worden.[73]

Im Jahre 1829 legte Pogodin eine Novgoroder Tragödie mit dem Titel *Marfa Posadnica* (*Marfa, die Statthalterin*) vor, die Puškin als Fortsetzung der von ihm eingeführten Dramenkonzeption betrachtete und (obwohl er Unzulänglichkeiten in Sprache und Verstechnik sah) besonders wegen ihrer gelungenen Volksszenen lobte, die er über seine eigenen stellte.[74] Das Stück spielt im 15. Jahrhundert und

---

[70] Vgl. ebd., S. 329.

[71] R. Neuhäuser, Alexander Puschkin. Boris Godunov, in: Das russische Drama, Hg. B. Zelinsky, Düsseldorf 1986, S. 51-68, hier: S. 54.

[72] Neuhäuser, ebd., S. 56.

[73] Zusammenfassend bei Neuhäuser, ebd., S. 61-68.

[74] Vgl. Vacuro, aaO., S. 333 und S. 337.

hat den Konflikt Novgorods (und dessen Stadtoberhaupt Marfa Boreckaja) mit dem Zaren Ivan III. zum Gegenstand, allgemeiner gesprochen die Unterwerfung der Stadtrepublik unter die Moskauer Autokratie.[75]

Der Stoff war schon früher für die Literatur entdeckt worden, es gab ein Drama F. F. Ivanovs (1809) und davor die für Pogodin noch wichtigere Erzählung Karamzins (mit demselben Titel *Marfa Posadnica*, 1802). „Die Erzählung enthält schon viel vom Geist der Epoche des 15. Jahrhunderts und legt den Grundstein für die historische Prosa der russischen Literatur."[76] Für Pogodin ist das Werk Karamzins vor allem insofern von Bedeutung, als es die Auffassung der Hauptfigur vorprägt.[77] Es wird deutlich, daß im Jahre 1870, als A. K. Tolstoj die Entscheidung für Novgorod als Schauplatz seines „menschlichen Dramas" trifft, das Motiv des Kampfes der Stadt um ihre Unabhängigkeit bereits eine längere literarische Geschichte hat.

Für die Puškinzeit (aber auch noch darüber hinaus aktiv) sind als historische Dramatiker noch E. F. Rozen und N. V. Kukol'nik zu nennen. Rozen legte als erstes 1833 ein Drama über die Zeit Ivans des Schrecklichen vor (*Rossija i Batorij*, *Rußland und Báthory*), das er 1857 zu einer neuen Version unter dem Titel *Knjaz'ja Kurbskie* (*Die Fürsten Kurbskij*) umarbeitete. Kukol'nik war zu seiner Zeit überaus erfolgreich und beim breiten Publikum beliebt, was er nicht zuletzt durch seine offiziöse Haltung und eine weitgehende Unterordnung unter den Willen der Zensur erreichte, dafür aber auch – anders als Puškin und Pogodin – Zugang zu den Bühnen erlangte.[78]

---

[75] Ein wesentlicher Unterschied zwischen Pogodins Tragödie und *Boris Godunov* besteht in der Tatsache, daß Pogodin eine fiktive Gestalt (einen Sohn der Marfa, der als deren Gegenspieler in den politischen Konflikt einbezogen ist) in den Kreis der Hauptfiguren aufnimmt. Das ist eigentlich eine Technik des historischen Romans, jedoch mit dem Unterschied, daß hier die fiktive Gestalt auch im Zentrum des politischen Geschehens steht.

[76] W. Kasack, Die Klassiker der russischen Literatur, Düsseldorf 1986, S. 103.

[77] Vgl. Vacuro, aaO., S. 336.

[78] Mit dem Stück *Knjaz' Skopin-Šujskij* (*Fürst Skopin-Šujskij*, 1835) dürfte Kukol'nik das Vorbild für die Darstellung der Frau Godunovs (und Tochter Maljuta Skuratovs), Mar'ja Grigor'evna, geliefert haben (vgl. Padro, aaO., S. 83f).

Der Erfolg entsprach jedoch nicht der literarischen Qualität der Stücke. A. Stender-Petersen qualifiziert sie als „triefend patriotisch", „schwülstig" und „klassizistisch" und fällt insgesamt das folgende Urteil: „Obwohl diese Tragödien in den dreißiger Jahren vom naiven Publikum mit Begeisterung aufgenommen wurden, waren sie in ihrem theatralischen-rhetorischen Stil doch nur Zeugnisse von dem offenbaren Niedergang der russischen Dramatik."[79]

In den fünfziger und sechziger Jahren wird die Herrschaft Ivan Groznyjs und die Zeit der Wirren immer häufiger zum Gegenstand der Dramatik. Durch die historiographischen, ethnographischen und folkloristischen Arbeiten von Forschern wie S. M. Solov'ev, M. I. Kostomarov und A. N. Afanas'ev werden dafür zunehmend günstige Voraussetzungen geschaffen. Zugleich sind sie ein Zeugnis für das wachsende Interesse an der nationalen Geschichte, so daß wissenschaftliche Forschung und historische Dramatik Ausdruck ein und desselben Phänomens sind.[80] Was die dramentechnischen Mittel betrifft, so gibt es aber keine Fortsetzer des von Puškin eingeschlagenen Weges. Die Tragödien L. A. Mejs etwa (*Carskaja nevesta*, *Die Zarenbraut*, 1849 und *Pskovitjanka*, *Die Pskoverin*, 1860) sind um Wahrung der klassischen Einheiten bemüht. Diese Stücke spielen in der Zeit Ivans IV., jedoch machen sie nicht den Versuch, diese Zeit in ihrer historischen Dimension umfassend zu begreifen, sondern beschränken sich (schon um der Einheit der Handlung willen) auf einzelne Aspekte. Dem Stück *Pskovitjanka* liegt in besonderer Weise eine historische Motivation zugrunde, es stellt nämlich den Versuch dar, eine in der Geschichtsschreibung ungelöste Frage auf dem Wege der künstlerischen Gestaltung zu lösen.[81]

Der schon in den dreißiger Jahren mit historischen Romanen in

[79] A. Stender-Petersen, Geschichte der russischen Literatur, München ²1974, 2. Teil, S. 163, 174 und 315.

[80] Auf diesen Zusammenhang weist u. a. M. N. Virolajnen hin (ders., Istoričeskaja dramaturgija 1850-1870-ch godov, in: Istorija russkoj dramaturgii. Vtoraja polovina XIX - načalo XX veka, Leningrad 1987, S. 309-335, hier: S. 309.

[81] Es handelt sich um die Frage, warum Ivan Groznyj im Jahre 1570, als er die Städte Pskov und Novgorod des Verrats verdächtigte, nur Novgorod bestrafte, im Falle Pskovs aber unerwartet von einer Bestrafung absah (vgl. hierzu Virolajnen, aaO., S. 316f).

der Nachfolge Walter Scotts hervorgetretene I. I. Lažečnikov veröffentlichte 1860 das bereits 1842 entstandene Stück *Opričnik* (*Der Opričnik*), welches erstmals (abgesehen von Deržavins Oper von 1814[82]) den Zaren Ivan Groznyj in einem Drama auftreten ließ. Auch dieses Werk ist um Geschlossenheit bemüht, Virolajnen stuft es jedoch hinsichtlich der „Aneignung des historischen Materials durch die Dramaturgie" höher ein als Mejs *Carskaja nevesta.*[83] Den Bauprinzipien des historischen Romans folgend, stellt Lažečnikov einen privaten Konflikt zwischen fiktiven Gestalten ins Zentrum, während die Geschichte nicht eigentlich das Thema ist.

A. N. Ostrovskij, der im allgemeinen Bewußtsein mehr als Autor von Zeitstücken, insbesondere aus dem Kaufmannsmilieu, bekannt ist, hat immerhin sechs historische Dramen hinterlassen. Der in A. K. Tolstojs Trilogie bearbeitete Stoffkomplex bildet bei ihm die Grundlage für *Dmitrij Samozvanec i Vasilij Šujskij* (*Der falsche Dmitrij und Vasilij Šujskij*, 1867) sowie für das gemeinsam mit S. A. Gedeonov verfaßte *Vasilisa Melent'eva* (*Vasilisa Melent'eva*, 1867). Ebenfalls in den sechziger Jahren legte N. A. Čaev zwei Stücke aus dem gleichen Stoffkomplex vor: *Dmitrij Samozvanec* (*Der falsche Dmitrij*, 1865) und *Groznyj car' Ivan Vasil'evič* (*Der schreckliche Zar Ivan Vasil'evič*, 1869). In der zeitgenössischen Kritik gab die dichte Aufeinanderfolge dieser Veröffentlichungen (einschließlich der Trilogie Tolstojs) Anlaß zu Betrachtungen, die einen vergleichbaren Rang der Werke voraussetzten. Die Stücke Čaevs und Ostrovskijs waren jedoch bald aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit verschwunden, so daß die besondere Stellung Tolstojs um so deutlicher hervortrat. Die überragende Bedeutung der Trilogie begründet Virolajnen so: „Indem sie eine echte hohe Tragödie darstellt, führt sie die allgemeine Bewegung der historischen Dramatik von den fünfziger bis zu den siebziger Jahren zu einem neuen künstlerischen Niveau."[84]

---

[82] *Groznyj, ili Pokorenie Kazani* (*Ivan der Schreckliche oder Die Unterwerfung Kazan's*).

[83] Vgl. Virolajnen, aaO., S. 321.

[84] Virolajnen, aaO., S. 335.

b) Die Trilogie als Einheit: Situationen und Handlung, Raum und Zeit, Figuren, Motive

Die drei Tragödien wurden als jeweils selbständige Werke konzipiert und sind auch immer nur einzeln aufgeführt worden. Andererseits haben sie durch die Figur des Boris Godunov und die Kontinuität des dargestellten Geschehens einen Zusammenhalt, der sie zu einem sinnvollen Ganzen, eben zur Trilogie verbindet. In der Kritik und Forschung ist auf das Einzelwerk meist größeres Gewicht gelegt worden als auf die Gesamtheit der drei Dramen. Viele Studien beschäftigen sich nur mit einem der Texte, und der am wenigsten selbständige dritte Teil der Trilogie wird dabei meist vernachlässigt.

Im folgenden soll zunächst die Gesamtheit der drei Texte als Einheit betrachtet werden, es sollen Strukturen und Motive herausgearbeitet werden, die textübergreifend sind, sowie solche Aspekte, die sich aus dem Eingebundensein in den Kontext der Trilogie ergeben. Wenn hier von Einheit die Rede ist, so ist das freilich nicht im Sinne der klassischen Dramentheorie oder dem Idealtypus der geschlossenen Form[85] zu verstehen. Von den drei als klassisch bezeichneten Einheiten ist selbst innerhalb der einzelnen Dramen nur die des Raumes gewahrt; Schauplatz ist in allen drei Fällen Moskau bzw. dessen unmittelbare Umgebung. Eine Einheit der Handlung liegt schon insofern nicht vor, als die Stücke jeweils unterschiedliche Zentralfiguren haben (die zugleich die Titelfiguren sind).[86] Betrachtet man allerdings als die Handlung der Trilogie die historische Entwicklung in Rußland vom Todesjahr Ivans IV. bis zum Tod Boris Godunovs, so erweist es sich gerade als das Ziel des Autors, die Einheitlichkeit und Zwangsläufigkeit dieser Geschehensfolge aufzuzeigen. Diese Sichtweise macht sich in aller Konsequenz erstmals M. Umanskaja zu eigen.[87] Sie arbeitet als zentrales Bild und zentrale

[85] Im Sinne von V. Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama, München [8]1976.

[86] Vgl. Padros Diskussion der klassischen Einheiten (und deren Aufhebung) sowie der einheitsschaffenden Elemente in der Trilogie als Ganzes (aaO., S. 143ff).

[87] M. Umanskaja, Dramatičeskaja trilogija A. K. Tolstogo, in: dies., Russkaja istoričeskaja dramaturgija 60-ch godov XIX veka (Uč. zap. gos. Saratovskogo ped. instituta, vyp. 35), Vol'sk 1958, S. 239-267.

Idee der drei Dramen den „okol'nyj put'", den „ungeraden Weg" heraus, den die Akteure um des Wohles des Landes willen beschreiten zu müssen glauben und der letztlich doch nicht ans Ziel, sondern ins Unheil führt. Diesem Motiv des ungeraden Weges entspreche das Kompositionsprinzip des circulus vitiosus („poročnyj krug").[88]

Das Motiv wird durch die Figur des Nikita Romanovič Zachar'in-Jur'ev (eines der historischen Vorbilder für den Romanhelden Serebrjanyj[89]) eingeführt, der als einziger im Kreise der Bojaren für einen geraden Weg steht: „Gefährlich wird bisweilen / Der ungerade Weg für die Seele",[90] warnt er Godunov, dessen politisches Geschick er sehr wohl anerkennt, aber dessen Streben zur Macht er offenbar nicht allein als Bemühen um das Wohl des Landes ansieht. Im abschließenden Monolog dieser Szene kommt Godunov auf das Thema (und das Bild) zurück, indem er den Zaren Ivan als eine Mauer bezeichnet, die ihm den geraden Weg versperrt, und über Zachar'ins Ratschlag urteilt er: „Leicht ist es für dich, Nikita / Romanovič, den geraden Weg zu gehen! / Hast du dir doch kein Ziel gesetzt!"[91]

Die Situation Rußlands wird am Drameneingang als überaus kritisch charakterisiert. Es ist das Jahr 1584, Ivan Groznyj will aus Reue über den Mord an seinem ältesten Sohn Ivan abdanken und hat die Bojaren aufgefordert, einen neuen Zaren aus ihrer Mitte zu stellen. Zugleich ist das Land von äußeren Feinden, den Tataren und den Polen unter dem König Stephan Báthory (Belagerung von Pskov) bedroht. Ivans Schreckensherrschaft hat nicht nur viele Leben vernichtet, sondern auch den Fürsten Kurbskij zur Flucht nach dem feindlichen Litauen getrieben. Hinzu kommt eine Hungersnot, die

---

[88] Ebd. S. 244.

[89] In dem Essay *Proekt postanovki na scenu tragedii „Smert' Ioanna Groznogo"* (*Projekt einer Bühneninszenierung der Tragödie „Der Tod Ivans des Schrecklichen"*, 1866) vermerkt Tolstoj, daß er Zachar'in gemäß der Volksüberlieferung gestaltet habe, die ihn als „Verkörperung des Guten in der finsteren Epoche Ioanns" ansehe (A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 3, S. 470).

[90] II. 1, S. 158; die Angaben beschränken sich im folgenden auf Akt und Szene der zitierten Stelle sowie die Seitenzahl in der Ausgabe A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 2.

[91] II. 1, S. 162.

Unruhe im Innern schafft. Alle diese Informationen werden in der ersten Szene gegeben, so daß von einer echten Exposition gesprochen werden kann. Die widerstreitenden Parteien erklären sich durch ihre familiären Bindungen an die beiden überlebenden Söhne Ivans. Godunovs Schwester Irina ist mit dem älteren Sohn Fedor verheiratet, während die Fürsten Nagoj mit der jetzigen Zarin, der siebten Ehefrau Ivans und Mutter des Dmitrij verwandt sind. Beide Parteien streben nach der Herrschaft, die Nagojs wollen das Kleinkind Dmitrij zum Zaren machen und selbst die Regentschaft übernehmen, während Godunov auf die Schwäche Fedors setzt, den er nach Belieben lenken kann. Godunov setzt sich mit seinem Vorschlag durch, Ivan zur Rückkehr auf den Zarenthron zu bewegen – was nicht zuletzt auch seine Position festigt, während er für eine sofortige Machtübernahme noch nicht stark genug ist. Im Verlauf des Geschehens gelingt es ihm, mit den gleichen unlauteren Mitteln, derer sich seine Gegner bedienten, diese auszuschalten. Er setzt einen von den Nagojs beauftragten Spitzel und Volksverhetzer unter Druck und läßt ihn für sich arbeiten, um jene beim Volk als Verräter anzuschwärzen. Nach Ivans Tod werden alle Gegner verbannt oder ins Kloster geschickt, auch die völlig unschuldige Zarenwitwe Marija und ihr Sohn Dmitrij müssen Moskau verlassen und werden nach Uglič gebracht. Fedor, nun völlig Godunovs Werkzeug, tritt die Nachfolge auf den Thron an.

In *Car' Fedor Ioannovič* setzt sich die Problematik in zwei Aspekten fort. Neben Godunov selbst gerät auch Ivan Petrovič Šujskij, der im ersten Teil der Trilogie als erfolgreicher Verteidiger von Pskov Erwähnung fand, in die Lage, zwischen Recht und dem Wohl des Staates abwägen zu müssen. Er entscheidet sich gegen das Recht und muß am Ende diese Wahl bereuen. Er gehört dem Godunov feindlichen Lager an, weil er fürchtet, daß jener dem Land Schaden zufügt, und unterstützt deshalb das Vorhaben, Godunovs Macht zu brechen, indem man Fedor die Scheidung von der kinderlosen Irina nahelegt und ihn zur Heirat mit Šujskijs Nichte bewegt. „Mein Weg ist nicht gerade – / Doch verstecken werde ich mich nicht. Mag lieber / Die unschuldige Zarin zugrunde gehen / Als das ganze Land"[92],

[92] I. 1, S. 269.

stellt Šujskij fest, und am Ende dieser Eröffnungsszene faßt er sein Dilemma in einem Monolog zusammen.

> Mein Weg ist nicht gerade. Heute habe ich begriffen,
> Daß jener nicht rein bleiben kann,
> Der gegen Hinterlist kämpft. Zwischen Wahrheit und Trug
> Ist der Kampf ungleich; und für den Ungeübten ist es schwer,
> Gegen sein Gewissen zu handeln! Glücklich, wer auf freiem Feld
> Dem Feind Auge in Auge gegenübersteht!
> Um ihn herum ist Donner und Rauch und Gemetzel,
> Und in der Seele ist ihm ruhig und leicht!
> Mir aber hat sich als ein schwerer Stein auf die Seele gelegt,
> Was ich heute Unrechtes getan.
> Doch, Gott ist mein Zeuge, uns sind alle anderen Wege
> Versperrt.
> [...]
> So sei es – wir haben keine andere Wahl –
> Durch Unrecht soll Unrecht besiegt werden,
> Und mögen auf Godunovs Gewissen fallen
> Meine wissentliche Sünde und wissentliche Schuld.[93]

Die letzten vier Verse sind im Original durch Endreim markiert. Darüber hinaus wird die Textstelle dadurch betont, daß ein Spitzel Godunovs, der dem Monolog zugehört hat, ein Spiel auf Šujskijs Worte von Unrecht (‚nepravda') und Schuld anfügt, nachdem dieser die Bühne verlassen hat.[94]

Godunov hält es, obwohl er die Pläne seiner Gegner kennt, für günstiger, wenn der Zar Fedor ihn und Šujskij öffentlich versöhnt, und ist dafür auch zu Zugeständnissen bereit. Allerdings läßt er unmittelbar nach der Versöhnung (II. 1) einige Kaufleute, die unter Šujskijs Schutz stehen, verhaften. Ivan Petrovič ist im Unterschied zu seinen Verbündeten, die Godunov ermorden wollen, der Meinung, dieser habe sich durch den Verrat selbst vernichtet: „Er hat es uns erspart, inmitten des Dunkels / Nach krummen Wegen zu suchen!"[95] Von Fedor fordert er seine Absetzung (III. 2). Der Zar ist jedoch zu sehr von Godunov abhängig, um sich von ihm zu trennen,

---

[93] I. 1, S. 274.

[94] „Unrecht gegen Unrecht! [Nepravda za nepravdu!] Nun gut! / So gib auch mir nicht Schuld, Bojar, / Daß ich an dir Unrecht [nepravdu] begehe / Und die ganze Wahrheit [vsju pravdu] über dich hinterbringe!" (ebd.).

[95] III. 1, S. 323.

so daß der Vorstoß ohne Erfolg bleibt; Šujskij bereitet nun den Sturz Fedors und die Rückkehr Dmitrijs vor. Godunov hingegen läßt Fedor für eine Weile mit den Amtsgeschäften allein, um ihn gefügig zu machen und so zur Einwilligung in die Verhaftung der Šujskijs und ihrer Gefolgsleute zu bringen. Er erreicht dies erst, als Fedor, der den Verrat Šujskijs noch zu vergeben bereit war (IV. 3), von dem Brief erfährt, in dem seine Scheidung von Irina gefordert wird. So rächt sich also für Ivan Petrovič der „ungerade Weg". Ans Volk gewandt, das ihn nach seiner Verhaftung befreien will, sagt er:

> „Und ich werde büßen für meine Schuld, worin ich sündigte, dafür werde ich auch büßen. Nicht darin sündigte ich, daß ich gegen Godunov stritt, sondern darin, daß ich einen krummen Weg ging, daß ich die Zarin vom Zaren trennen wollte. Und dann tat ich noch Schlimmeres, ich erhob mich gegen den Zaren selbst."[96]

Fedors am Ende doch noch ausgesprochene Begnadigung (V. 2) kommt zu spät, da man ihn bereits – einen Selbstmord vortäuschend – umgebracht hat. Inzwischen hat Godunov die Ermordung Dmitrijs angeordnet, die als Unglücksfall getarnt werden soll. Die Nachricht von Dmitrijs Tod kommt unmittelbar, nachdem der Tod Šujskijs bekannt wird. Godunov hat somit seine Gegner ausgeschaltet, und Fedor ist von den Ereignissen so tief erschüttert, daß er sich ganz von der Macht zurückzieht.

Der unweigerliche Fall, den das Abweichen vom geraden Weg, d. h. vom Recht, von der Wahrheit zur Folge hat, wird in *Car' Fedor Ioannovič* am Beispiel des Fürsten Ivan Petrovič Šujskij vorgeführt. Sein Untergang ist Godunovs Triumph, aber auch für diesen kommt der Fall, wenn auch erst, nachdem er die größtmögliche (Fall-)Höhe erreicht hat, den Zarenthron. Insofern ist der dritte Teil der Trilogie nicht nur eine logische, sondern auch eine notwendige Fortsetzung der beiden vorausgegangenen.

Zu Beginn von *Car' Boris*, als dieser auf dem Höhepunkt seiner Karriere steht, wird das Motiv des ungeraden Weges wieder aufgenommen, und als seine Rechtfertigung führt Boris das erreichte Ziel selbst an.

> Ich habe gesiegt! Wer kann mich jetzt
> Verurteilen, daß ich nicht auf geradem Wege

[96] IV. 4, S. 382.

Auf das Ziel zuging? Wer wird mir vorwerfen,
Daß ich nicht zögerte, mit der Reinheit meiner Seele
Für die Größe Rußlands zu zahlen?[97]

Dieser Monolog, der wiederum mit vier gereimten Versen abgeschlossen wird, verweist das begangene Unrecht in den Bereich des unwiederbringlich Vergangenen. Im Bild sieht Boris eine Epoche des Lichts (der Wahrheit und des Guten) anbrechen, nachdem zur Vergangenheit mit ihren „Abgründen" und „Sümpfen" die Brücke zerstört ist. Der Bruch mit der Vergangenheit ist ein Bruch mit der eigenen Identität: „Das Szepter hält [...] / Allein der Zar Boris – Godunov gibt es nicht mehr."[98]

Das hier Ausgesagte wirft die Frage auf, ob eine solche Verleugnung des Geschehenen Bestand haben kann, ob es gelingen kann, „Verstellung und Täuschung" abzuwerfen, und es deutet sich in dem Monolog schon an, daß der Konflikt dieses Dramas sich nicht in erster Linie zwischen Boris und seinen Gegnern abspielen wird, sondern zwischen dem guten Herrscher, der er sein möchte, und seiner schuldbeladenen Vergangenheit.

Die Vollendung des „circulus vitiosus" bedingt die Struktur des Stückes (welche sich von der der beiden anderen Stücke grundlegend unterscheidet[99]), das Zurücktreten der äußeren Handlung, ja von Handlung überhaupt. Durch das Auftauchen des Thronprätendenten, der sich für den durch ein Wunder geretteten Dmitrij ausgibt, sieht sich Boris zum Rückfall in den früheren Terror gezwungen.

Nicht durch Güte, sondern durch Angst habe ich bereits
Zu herrschen begonnen. Wo ist jenes strahlende Licht,
In welchem mir mein Thron erschien,
Als ich auf dunklem Pfad zu ihm gelangte?
Wo ist die lichte Welt, die um den Preis meines Verbrechens
Ich mir erkaufte? Den blutigen Weg zu beschreiten,
Konnte ich nicht umhin, oder anzuerkennen, daß umsonst
Das Vergangene geschehen.[100]

---

[97] I. 1, S. 425.
[98] I. 1, S. 426.
[99] Ivancin nennt es zu recht „the most Shakespearean if Tolstoj's dramas" (aaO., S. 200).
[100] III. 1, S. 465f.

So ist das Geschehen geprägt von den Versuchen Boris', die ihm drohende Gefahr abzuwenden. Er sendet Spitzel gegen die ihm feindlich gesonnenen Romanovs und Šujskijs aus (wenngleich Vasilij Šujskij – ähnlich wie Godunov selbst zu Zeiten Ivans – sein geschickt taktierender Vertrauter ist). Später läßt er die Romanovs verhaften (III. 2), eine Totengedenkfeier für Dmitrij abhalten (IV. 1), Vasilij Šujskij öffentlich den Tod Dmitrijs beschwören (IV. 1) und die Zarenwitwe Marija als Zeugin aus dem Kloster holen (IV. 2), die ihm aber diesen Dienst aus Rache verweigert. Schließlich stirbt Boris, ehe der inzwischen mit Litauen verbündete falsche Dmitrij in Moskau einzieht und ehe er erfährt, daß die Bojaren samt Vasilij Šujskij sich gegen ihn gewandt haben. Weder der Samozvanec noch Šujskij, noch die Romanovs bringen ihn zu Fall, sondern das Gespenst des ermordeten Thronfolgers, das er in einer nächtlich-unheimlichen Szene auf dem Thron erblickt (V. 1). Diese Wahngestalt ist die Verkörperung seiner Schuld, seiner Verbrechen, ist die Vergangenheit, von der er sich lossagen wollte und die ihn nun eingeholt hat, oder – mit Ivancin – „divine punishment creating mystical terror".[101]

Daß es eine ähnliche Szene im Roman *Knjaz' Serebrjanyj* gibt, hier allerdings mit einer Vision Ivan Groznyjs (Kap. 11), ist kein Zufall. (Eine – wenn auch weniger schaurige – Parallele findet sich auch in *Smert' Ioanna Groznogo*, als Ivan durch die Nachricht vom Brand der Sloboda an seinen Mord am Thronfolger erinnert wird und plötzlich im Keller ein Kratzen zu hören glaubt.[102]) Sie zeigt – und dies wird auch an einigen anderen Stellen deutlich –, daß sich mit der letzten Phase von Boris' Herrschaft ein Kreis schließt. Als Folge der Mittel, die er wählte, um den Terror Ivans zu überwinden, kehrt er letztlich wiederum zum Terror zurück. Hierin liegt das kompositionelle Prinzip, nach dem die Trilogie als Ganzes angelegt ist. M. Umanskaja, die dies gezeigt hat, beruft sich mit Recht auf Tolstoj selbst, der über das Drama *Car' Boris* sagt, daß „es im Grunde kein Drama ist, sondern die Katastrophe der Trilogie, und nur als solche

[101] AaO., S. 201. Ivancin weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß hiermit Tolstoj die Rolle des falschen Dmitrij, wie sie von Karamzin und Puškin gesehen wurde, verwirft.

[102] IV. 2, S. 214.

einen Wert hat".[103] Ausschlaggebend für das Kompositionsprinzip der Trilogie ist aber nicht allein Tolstojs Geschichtsverständnis, sondern auch sein Konzept des Tragischen, bei dem er sich selbst auf Shakespeare beruft.[104] Entscheidend für dieses (nicht klassische) Konzept ist die – wie Padro formuliert – Verantwortung des tragischen Helden für die Katastrophe aufgrund von „some weakness or blind spot in his character: gread, ambition, or pride".[105] So läßt sich mit Bezug auf die Handlungsstruktur sagen: „Tolstoy incorporated into his plays the Shakespearean technique of using some crucial event or turning point in the character's life during which the character – at the height if his powers and fortunes – makes a wrong choice due to some flaw in his character, and thus sets into motion a chain of events which lead to his ultimate destruction."[106]

Die Kreisstruktur, welche die Hauptlinie des Geschehens in der Trilogie prägt, und die damit verbundene kompositionelle Anhängigkeit des letzten Dramas von den beiden vorigen sind die wichtigsten, aber keineswegs die einzigen Elemente, die die drei Stücke zu einer Einheit verbinden. Es gibt darüber hinaus noch eine Vielzahl von strukturellen und motivischen Verbindungen zwischen den Texten.

Die wohl auffälligsten und wirksamsten dürften die Weissagungen der Sterndeuter im vierten und fünften Akt von *Smert' Ioanna Groznogo* und deren verschiedene Wiederaufnahmen im Verlauf des Geschehens bilden. Die erste Weissagung, nämlich diejenige, welche sich auf Ivans Tod bezieht (IV. 2), löst nur einen relativ kleinen, wenn auch dramatisch überaus wirksamen Spannungsbogen aus, der bis zum Schluß des Dramas reicht. Wesentlich weiter aber zielt die Weissagung, die Godunov über sein künftiges Schicksal erstellen läßt (V. 1). Er erfährt, daß er Zar werden soll, daß sein Stern jedoch einstweilen von drei anderen verdunkelt sei (gemeint sind Ivan, Dmitrij und Fedor). Wann dies geschehen werde, können die Sterndeuter nicht sagen, wohl aber, daß seine Herr-

[103] Umanskaja, aaO., S. 264; (Brief an C. von Sayn-Wittgenstein vom 25.3.1872, in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 395).

[104] In einem Brief an Karolina Pavlova vom 23.5.1868, in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 232.

[105] Padro, aaO., S. 68.

[106] AaO., S. 69.

schaft nur sieben Jahre dauern werde. Die Frage nach seinem gefährlichsten Gegner beantworten die Wahrsager mit den paradoxen (für den mit der russischen Geschichte vertrauten Leser jedoch leicht zu entschlüsselnden) Wendungen: „Er ist schwach, aber mächtig", „Er selbst und nicht er selbst", „Unschuldig vor allen", „Feind dem ganzen Land und Ursache für viel-Unglück", „Ermordet, aber lebendig".[107] Das Gesagte erfüllt sich erst mit dem Erscheinen das falschen Dmitrij, doch schon im Mittelteil der Trilogie wiederholt Godunov diese Worte, nämlich als er den Entschluß faßt, den echten Dmitrij ermorden zu lassen.[108] In *Car' Boris* wird die Wendung „ermordet, aber lebendig" zweimal wieder aufgenommen – nun als Auflösung des Rätsels, als Erkennen des Zaren, daß sich das Prophezeite erfüllt.[109] Auch auf die Weissagung der siebenjährigen Frist seiner Herrschaft wird zweimal Bezug genommen, beide Male im fünften Akt und mit dem Hinweis auf das baldige Ende.[110]

Die Frist von sieben Jahren ist ebenfalls ein verbindendes Element zwischen den drei Teilen der Trilogie. Der letzte Teil umfaßt eben diesen siebenjährigen Zeitraum von der Krönung (im Todesjahr Fedors, 1598) bis zum Tod des Boris (1605). Zwischen dem ersten und zweiten Teil, dem Todesjahr Ivans (1584) und Dmitrijs (1591), liegen ebenso sieben Jahre wie zwischen dem zweiten und dritten Teil. Nun sind diese Daten zunächst einfach historisch gegeben, doch wird ihnen durch die Prophezeiung (sie lenkt die Aufmerksamkeit auf die drei „Sterne" Ivan, Dmitrij und Fedor) und die mehrfache Erwähnung der Siebenzahl eine besondere, symbolische Bedeutung verliehen.[111] Der Unterschied in der Zeitstruktur – die

---

[107] V. 1, S. 236f. Auf die Ähnlichkeit der Textstelle mit den Weissagungen der von den drei Hexen präsentierten Geister in Macbeth (IV. 1) ist schon von vielen Kommentatoren mit Recht hingewiesen worden. Zu dieser und weiteren Shakespeare-Analogien vgl. Padro, aaO., S. 77-91.

[108] „Schwach, aber mächtig – unschuldig, aber schuldig – / Er selbst und nicht er selbst – dann – ermordet!" (IV. 2, S. 358).

[109] III. 3, S. 488 und V. 1, S. 527.

[110] V. 1, S. 533 und V. 3, S. 548.

[111] In *Car' Fedor Ioannovič* heißt es mit Bezug auf den Tod Ivans zweimal: „Sieben Jahre sind vergangen" (I. 2, S. 275 und V. 1, S. 387), was in *Car' Boris* – jetzt aber mit Bezug auf die Krönung des Boris – wörtlich wiederaufgenommen wird (in der erwähnten Stelle V. 3, S. 548). Zudem

beiden ersten Teile umfassen einen nicht genau zu bestimmenden längeren Zeitraum, der aber innerhalb eines einzigen Jahres liegt, während *Car' Boris* die gesamten sieben Jahre seiner Herrschaft einschließt – wirkt dadurch eher verbindend als trennend.

Es gibt neben den Aussagen der Sterndeuter noch eine Reihe weiterer Vorausdeutungen, die zum Teil im Rahmen eines einzelnen Stückes bleiben (etwa Fedors Traum vom Tod Dmitrijs), zum Teil aber auch darüber hinausgehen. Zu letzteren gehören die abschließenden Worte Zachar'ins in *Smert' Ioanna Groznogo*, mit denen die Ereignisse in ihrer historischen Dimension erfaßt werden.

> Möge nicht alles verloren sein! Einen bösen Samen
> Hast du gesät, Bojar Godunov!
> Keine gute Ernte ahne ich davon!
> *(Er wendet sich an den Leichnam Ivans.)*
> O Zar Ivan! Möge der Herr dir vergeben!
> Möge er uns allen vergeben! Das ist die Strafe der Selbstherrschaft!
> Das ist der Ausgang unseres Zerfalls![112]

Ein Motiv, das über den gesamten Verlauf der Trilogie immer wiederkehrt, ist der Hinweis auf Godunovs tatarische Herkunft.[113] Seine Bedeutung besteht darin, die geschichtlichen Vorgänge als das unselige Erbe des Tatarenjochs zu zeigen. Mit besonderer (dramatischer) Ironie wird dies in *Car' Boris* deutlich, als die Zarenkinder über die Herkunftsfrage diskutieren und feststellen, daß ihr Vater ein gütiger Herrscher sei, dem gar nichts Tatarisches anhafte.

Hiermit in Zusammenhang stehen die verschiedenen Vergleiche des Zaren Boris mit Ivan Groznyj. Das Volk nennt ihn „Zar Ivan", und einer der Bojaren stellt nach der Verhaftung der Romanovs fest: „Das ist doch aufs Haar genau wie unter dem Zaren Ivan!"[114] Natürlich gibt es auch sichtbare Analogien im Verhalten Ivans und Boris' (insbesondere in der letzten Phase seiner Herrschaft), und diese werden durch die Vergleiche in besonderer Weise betont.

---

gibt es zwei Hinweise auf die vierzehn Jahre, die seit dem Mord an Dmitrij vergangen sind (III. 1, S. 476 und IV. 2, S. 510).

[112] V. 2, S. 260.

[113] Z. B. *Smert' Ioanna Groznogo* I. 1, S. 140, *Car' Fedor Ioannovič* IV. 1, S. 355 und *Car' Boris* II. 1, S. 443.

[114] III. 1, S. 481 und III. 2, S. 488.

Die durch die Trilogie sich ziehenden Bilderketten wirken also als „metaphorische Verklammerung" (Klotz[115]) mit den kompositionellen Bezügen zwischen den Stücken zusammen und bilden deren Ergänzung. Tolstojs Anliegen, das als historische Einheit Begriffene auch zu einer künstlerisch-dramatischen Einheit zu verbinden, ist im Sinne der klassischen Dramentheorie als Einheit der Zeit bzw. als reine Sukzession nicht umsetzbar – jedenfalls nicht ohne verfälschende Abweichungen von den geschichtlichen Tatsachen. Die stattdessen eingesetzten (und oben beschriebenen) kompositionellen und metaphorischen Mittel binden auch jene Elemente der drei Stücke zusammen, die außerhalb des zentralen Geschehens und der zentralen Problematik stehen und so zur Aufhebung der Einheit in ihrem engeren Verständnis beitragen.

c) Aufhebung der Einheit

Die unterschiedlichen Schwerpunkte der drei Dramen sind zunächst durch die verschiedenen Titelfiguren bedingt. Die drei Zaren sind zwar nicht auch diejenigen Figuren, von denen die eigentliche Handlung ausgeht (sie erweisen sich entweder als zum Handeln unfähig, oder aber ihr Handeln zeitigt nicht die beabsichtigte Wirkung), jedoch nehmen sie dadurch, daß alle wesentlichen Konflikte auf sie bezogen sind, eine jeweils zentrale Rolle ein. Als zweite Zentralfigur fungiert in *Smert' Ioanna Groznogo* und *Car' Fedor Ioannovič*, wie bereits gezeigt wurde, Boris Godunov. Er ist das aktive Pendant zum jeweils nur reagierenden Zaren, und er erweist sich als Kern desjenigen Handlungsstrangs, der alle drei Dramen verbindet.

Während Godunov seine Strategie in den beiden ersten Dramen beibehält – er sucht nicht den direkten (geraden) Weg zur Macht, sondern greift erst dann zu, wenn seine Feinde durch verschiedene Manöver hinreichend geschwächt sind –, haben die Zaren Ivan und Fedor allein die Unfähigkeit, wirksame Entscheidungen zu treffen, gemeinsam. Ansonsten bilden sie absolute Gegensätze: Ivan verkörpert die Herrschaft durch Unrecht und Terror, Fedor das Gegenteil von Terror, ja von Herrschaft selbst – nämlich grenzenlose Liebe

[115] Klotz, aaO., S. 104.

und Güte. Entsprechend gegensätzlich sind – wenngleich sich das Motiv des ungeraden Weges mit der Figur Godunovs fortsetzt und weiterentwickelt – die thematischen Schwerpunkte dieser Stücke gelagert. Jedes von ihnen zeigt auf seine Weise, daß nach dem jeweils zugrundegelegten Prinzip das Land nicht regiert werden kann; in beiden Fällen ist Chaos die Folge. *Car' Boris* schließlich demonstriert den Versuch Godunovs, beide Prinzipien zur Synthese zu bringen: eine Herrschaft durch Güte und Gerechtigkeit, die auf Unrecht und Mord aufgebaut ist.

Die kompositionelle Zentralstellung der Zaren in den beiden ersten Dramen hat Tolstoj am Beispiel Fedors ausführlich erläutert.

> „Der Bau des ‚Zar Fedor' – ich weiß nicht, ob zu seinem Vorteil oder Nachteil – ist völlig ungewöhnlich und, soweit mir bekannt ist, in keinem anderen Drama anzutreffen. Der Kampf vollzieht sich nicht zwischen dem Haupthelden und seinen Opponenten (Spiel und Gegenspiel), wie sonst in allen Dramen, sondern zwischen zwei sekundären Helden; der Hauptheld aber, um den sich dieser Kampf dreht, wie um seine Achse, nimmt daran überhaupt nicht teil; er bemüht sich im Gegenteil mit allen Kräften, ihn zu beenden, doch gerade durch seine Einmischung bewirkt er seinen tragischen Ausgang.
>
> In der Beziehung zu Šujskij und Godunov spielt Fedor die Rolle des alten griechischen Schicksals, das seine Helden immerzu nach vorne treibt in die unausweichliche Katastrophe, mit dem einen Unterschied, daß Fedor nicht eine abstrakte Idee ist, sondern eine lebendige Person, die selbst ihr Schicksal hat, welches sich aus ihrem Charakter und ihrem Handeln ergibt."[116]

Die beiden ersten Dramen haben also thematisch wie auch in kompositioneller Hinsicht eine gewisse Selbständigkeit gegenüber den anderen. Das gilt jedoch nicht für ihre innere Struktur. In *Smert' Ioanna Groznogo* und *Car' Fedor Ioannovič* sind die Konflikte zwischen den im Kampf um die Macht konkurrierenden Kräften aufs engste mit dem Schicksal der jeweiligen Zentralfigur verknüpft – Tolstoj spricht mit Bezug auf *Car' Fedor Ioannovič* auch von einer „aus zwei Dramen geflochtenen Tragödie".[117] Die verschiedenen Geschehensfolgen um bestimmte Figuren oder Figurengruppen sind

[116] A. K. Tolstoj, Proekt postanovki na scenu tragedii „Car' Fedor Ioannovič", aaO., S. 514 (der gesperrte Ausdruck ist im Original deutsch).
[117] Ebd.

voneinander abhängig und bedingen einander wechselseitig. In *Car' Boris* hingegen ist eine solche Verflechtung nicht mehr in demselben Maße zu erkennen. Hier gibt es Geschehensfolgen mit episodischem Charakter oder solche, die zum Zentralkonflikt nur im funktionalen Zusammenhang einer wechselseitigen Erhellung stehen bzw. sich komplementär dazu verhalten. Damit verlagert sich die Spannung vom äußeren auf das innere Geschehen, und der inhaltlich-thematische Zusammenhang zwischen den Geschehensfolgen tritt an die Stelle der Ereigniszusammenhänge. So stehen in *Car' Boris* zwei konkurrierende Kompositionsprinzipien einander gegenüber. Als dritter Teil der Trilogie ist das Stück von der Gesamtanlage her bestimmt und – gemäß Tolstojs Wort, *Car' Boris* sei die „Katastrophe" der Trilogie – von den anderen Teilen abhängig. Andererseits ist es dasjenige der drei Stücke, in dem einzelne Elemente – Szenen, Figuren, Geschehensfolgen – die größte Selbständigkeit erreichen. Daß hier Puškins *Boris Godunov* mit seiner betonten Selbständigkeit der Teile und der Aufspaltung in zwei gleichwertige Handlungsstränge, die sich nicht unmittelbar berühren (Boris Godunov und Dmitrij Samozvanec), nachgewirkt haben könnte, ist nicht auszuschließen.

Welchen Stellenwert Nebenfiguren und sekundäre Konflikte in den drei Stücken haben und welche Problemstellungen sie reflektieren, soll im folgenden untersucht werden. Zur Beantwortung dieser Frage ist eine Analyse der Konfigurationen und Konstellationen[118] hilfreich. Es gibt in der Trilogie eine Vielzahl von Nebenfiguren, die die unterschiedlichsten Funktionen erfüllen. In *Smert' Ioanna Groznogo* sind die meisten dieser Figuren auf den Zaren Ivan bezogen und werden in direkter oder indirekter Konfrontation mit ihm gezeigt. Darunter sind auch solche Figuren, die gar nicht auf der Bühne in Erscheinung treten, wie etwa der zum Feind übergelaufene Fürst Kurbskij (dessen Sendschreiben von dem gerade anwesenden Bojaren Grigorij Nagoj verlesen wird – es handelt sich nicht um die in Tolstojs Ballade dargestellte Episode mit Vasilij Šibanov, sondern um ein späteres Sendschreiben) oder der polnische König

[118] Im Sinne von M. Pfister, Das Drama. Theorie und Analyse, München 1977.

Stephan Báthory, der durch seinen Botschafter vertreten wird. Zu den Nebenfiguren, die Ivan auch unmittelbar auf der Bühne gegenübergestellt werden, ist die des Asketen hervorzuheben, die vom Geschehen her rein episodischen Charakter hat.[119] Ihre Bedeutung liegt darin, die Vergangenheit Ivans zu vergegenwärtigen (ihm selbst und dem Zuschauer), zu zeigen, wie dieser durch seine Untaten die Schuld an der herrschenden Krise trägt. Eine Nebenfigur, die keinen unmittelbaren Bezug zu Ivan hat, ist Bitjagovskij. Als Spitzel, der zunächst vom Lager der Šujskijs und Nagojs gedungen wurde, dann aber für Godunov arbeitet und das Volk gegen dessen Feinde aufhetzt, hat er eine entscheidende Rolle in diesem Teil des Konflikts und ist diesem funktional untergeordnet.

Stärker im Zentrum des Geschehens stehen demgegenüber die Konflikte zwischen Ivan und Fedor, der ihm, obgleich er sich dieser Aufgabe nicht gewachsen fühlt, auf den Thron folgen soll, sowie zwischen Ivan und seiner Frau Marija, die seinem Plan, sich durch Heirat mit dem englischen Königshaus zu verbinden, geopfert und (zusammen mit ihrem Sohn, dem Carevič Dmitrij) vom Hofe verbannt werden soll.

In *Car' Fedor Ioannovič* werden diese Figuren (obwohl Marija und Dmitrij nicht auf der Bühne präsent sind) vollkommen in den Konflikt um Godunov einbezogen. Es gibt praktisch kein Geschehen, von dem die Ereigniskette insgesamt unberührt bliebe, selbst die anfangs recht episodenhaft wirkende Liebesbeziehung zwischen Šachovskoj und der Fürstin Mstislavskaja[120] ist am Ende von großer Tragweite, denn durch sie wird die Wende im Verhalten Fedors ausgelöst, sein Entschluß nämlich, die Verhaftung der Šujskijs anzuordnen. Die untergeordneten Figuren und Figurengruppen, z. B. auch die Kaufleute, werden in verschiedenen Konfigurationen gezeigt,

[119] Der Asket hat sich dreißig Jahre zuvor von der Welt zurückgezogen und weiß nichts von den dazwischenliegenden Ereignissen. Er soll dem Zaren Rat geben, doch immer, wenn er einen Mann nennt, den er als geeigneten Nachfolger ansieht, erfährt er, daß dieser tot sei. So kann er nur unverrichteter Dinge in seine Eremitenhöhle zurückkehren (IV. 2).

[120] Das Vorbild für dieses Element war offenbar die Beziehung zwischen Thekla und Max in Schillers *Wallenstein*. Weitere Analogien zwischen Tolstojs Trilogie und Werken Schillers hat Padro herausgearbeitet (aaO., S. 73-78).

die ihre Stellung in der Gesamtkonstellation verdeutlichen.

Diese Gesamtkonstellation erweist sich als ein umfassendes und überaus sensibles System, bei dem die geringfügige Veränderung eines einzelnen Elements (Beziehung zwischen zwei Figuren) das System als Ganzes beeinflußt. Die strukturelle Komplexität auf den Ebenen der Konstellationen wie auch des Geschehens ist also in *Car' Fedor Ioannovič* gegenüber dem ersten Drama noch gesteigert.

In *Car' Boris* hingegen ist das genaue Gegenteil der Fall. Das ist schon daran abzulesen, daß sich der Zentralkonflikt um Boris darstellen läßt, ohne viel vom übrigen Geschehen einzubeziehen. Eine der Ursachen dafür ist die Tatsache, daß die meisten Handlungsansätze – und dies bezieht sich keineswegs nur auf Boris – zurück in die Ausgangssituation oder in eine andere als die beabsichtigte Situation führen. So gibt es zwei Szenen (III. 2 und V. 3), in denen die Bojaren beschließen, sich gegen Boris zu wenden, in beiden Fällen bleibt dies folgenlos. Der Zar stirbt eines natürlichen Todes, ohne daß eine Figur in ähnlicher Weise aktiv dazu beigetragen hätte, wie dies Boris bei Ivan tut.

Betrachtet man Vasilij Šujskij, so zeigt sich, daß er zwar eine ähnliche Rolle in bezug auf Boris einnimmt wie jener gegenüber Ivan Groznyj, nämlich die eines klug manövrierenden Vertrauten, der sich insgeheim schon gegen ihn wendet (ohne daß es je zum offenen Konflikt kommt), jedoch nicht in vergleichbar wirksamer Weise in das Geschehen eingreift wie Boris im ersten Drama. Die durch ihn konstituierte Geschehensfolge hat keinen Handlungscharakter.

Das Geschehen um Godunovs Sohn (Fedor) und Tochter (Ksenja) sowie deren Bräutigam, den dänischen Prinzen Christian, hat einen Handlungsaspekt und einen inhaltlich-thematischen Aspekt, von denen nur der letztere einen für das Drama bedeutungsvollen Bezug zu Boris aufweist. Aktiv handelnd ist hier nur die Zarin Marija, die gegenüber dem ersten Teil der Trilogie stark verändert ist und Züge einer „russischen Variante der Lady Macbeth"[121] aufweist. Sie versucht die von Boris angestrebte Heirat zwischen Ksenja und Christian zu hintertreiben und ist – so wird wenigstens angedeutet – für

[121] M. N. Virolajnen, Dramaturgija A. K. Tolstogo, in: Istorija russkoj dramaturgii (Vtoraja polovina XIX - načalo XX v.) Leningrad 1987, S. 336-360, hier: S. 356.

den Tod Christians verantwortlich.[122] Für Boris und seine Position hat das aber keine sichtbaren Auswirkungen. Der eigentliche Sinn der Szenen mit den drei Vertretern dieser nächsten Generation ist deren Auseinandersetzung mit den Gerüchten über Dmitrij, ist die Diskussion der Frage, ob er lebt oder nicht, ob er eines natürlichen Todes starb oder ermordet wurde, und schließlich, ob ihr Vater für den Mord verantwortlich ist. Die Kinder repräsentieren – und formulieren – zu Beginn des Dramas (II. 1) diejenige Vorstellung von Boris und seiner Herrschaft, die jenem als sein Ideal vorschwebt. Die Wandlung dieser Vorstellung durch die schrittweise Aufdeckung der Tatsachen verläuft parallel zur Wandlung Godunovs (durch die sie nur teilweise bedingt ist) und dient als deren Spiegelung.[123]

Christian ist zugleich die Personifizierung von Godunovs Programm einer Verbindung Rußlands zu Europa. Dasselbe verdeutlicht auch der nach dem additiven Prinzip der Wiederholung gleicher Elemente gestaltete Empfang der Gesandten am Drameneingang. Dies ist gewiß nur ein Nebenaspekt, aber die Tatsache, daß die angelegten Handlungsfäden nicht fortgeführt werden bzw. abreißen, ist nicht, wie manche Kritiker gemeint haben, ein Mangel in der Dramentechnik, sondern ein strukturelles Mittel, um das Scheitern Godunovs auf den verschiedenen Ebenen anschaulich zu machen.

Ähnliches gilt in bezug auf die Szene mit der Witwe Ivans IV., die nach dem Tod Dmitrijs Nonne wurde und als solche den Namen Marfa trägt (IV. 2). Boris läßt sie auf Rat Šujskijs zu sich rufen, damit sie öffentlich den Tod Dmitrijs bezeugen soll. Marfa aber weigert sich, ihm diesen Dienst zu erweisen, da er die Schuld am Tod Dmitrijs trägt. Die Szene hat auf der Handlungsebene keinerlei Auswirkungen und könnte unter diesem Aspekt auch fehlen. Ihre Bedeutung besteht im Fehlschlagen des Versuches, die Situation zu verändern. Sie ist eine Illustration (unter vielen) der „trügerischen

---

[122] Es ist bezeichnend für die Anlage des Stückes, daß ihre Absicht, Ksenja mit einem litauischen Fürsten zu verheiraten, nicht nur nicht zur Ausführung gelangt, sondern später nicht einmal mehr thematisiert wird.

[123] Spiegelungen sind, wie Virolajnen gezeigt hat, ein bevorzugtes Darstellungsmittel in Tolstojs Dramatik, das sich vor allem in Doppelungen bestimmter Konstellationen und Rollen ausdrückt (ders., Dramaturgija A. K. Tolstogo, aaO., S. 355).

Idee",[124] sich von der Vergangenheit befreien zu können.

Bei Puškin treffen die Zentralfigur und ihr Antagonist nie zusammen. Die beiden Kontrahenten konstituieren zwei weitgehend selbständige und nahezu gleichwertige Handlungsstränge. A. K. Tolstoj geht in dieser Hinsicht noch weiter. Er vermeidet nicht nur das Zusammentreffen Godunovs mit seinem Gegenspieler, er verdrängt den letzteren fast vollständig aus dem Bühnengeschehen und läßt ihn nur ein einziges Mal als Randfigur, nämlich in der Szene im Räuberlager (II. 3) – hier noch als Mönch Grigorij – auftreten. Auch diese Szene hat episodischen Charakter, und wenn von einem Bezug zum Zentralkonflikt überhaupt gesprochen werden kann, so besteht er darin, klarzumachen, daß jener Grigorij Otrep'ev nicht der eigentliche Gegenspieler Godunovs ist. Insofern ist es auch gemäß der Logik des Stückes keine Fehleinschätzung der Lage, wenn Boris seinem Sohn verbietet, gegen den Pseudo-Dmitrij in den Kampf zu ziehen. Er ist nicht nur ein „unwürdiger" Feind,[125] wie Boris sagt, sondern es ist der falsche Feind.

Eine Figurengruppe, die noch besonders zu betrachten ist, und zwar bezogen auf die Trilogie insgesamt, ist das Volk. Seine Einbeziehung in das Bühnengeschehen ist bedingt durch das Anliegen Tolstojs, die Geschichte wahrheitsgemäß wiederzugeben – nicht im Sinne von Faktentreue im Detail, sondern als Wahrheit der Geschichte, und dies hat noch weitreichende Konsequenzen. Der Dramatiker, für den die geschichtlichen Vorgänge nur als Stoff dienen und nicht die Geschichte selbst der Gegenstand ist, kann sich an die Ständeklausel der klassischen Tragödie halten, Tolstoj als echter historischer Dramatiker kann das nicht. Er muß alle wesentlichen Kräftefaktoren in Betracht ziehen und verzichtet, indem er das Volk auf die Bühne bringt, auf eine stilistische Homogenität des Textes.[126] Ausdruck dessen ist nicht allein der Übergang vom Vers zur Prosa, es gibt auch eine Reihe von lexikalischen und syntakti-

[124] Ebd, S. 354.

[125] III. 1, S. 469.

[126] Stilistische Differenzen ergeben sich übrigens nicht nur zwischen dem Volk und den Angehörigen des hohen Adels, vielmehr sind auch Figuren des gleichen Standes – wie an anderer Stelle noch näher ausgeführt werden soll – durch bestimmte Stilmerkmale unterschieden.

schen Mitteln, die zur Differenzierung der Figurengruppen eingesetzt werden. In *Smert' Ioanna Groznogo* (IV. 1) kann aufgrund dieser Mittel und des schnellen Replikenwechsels sogar die Versstruktur beibehalten werden, ohne daß dies unnatürlich wirken würde. Neben die Aufhebung der stilistischen Einheitlichkeit tritt die Raumerweiterung. Zwar bleiben mit Moskau und seiner engeren Umgebung die Schauplätze im Rahmen des klassischen Einheitspostulats, jedoch bilden die öffentlichen Plätze, die als der dem Volk zugeordnete Raum präsentiert werden, einen Kontrast zu den Innenräumen der Paläste und herrschaftlichen Häuser, in denen die Konflikte der Adelsschicht ausgetragen werden.

In der Trilogie gibt es – abgesehen von der Szene im Räuberlager – insgesamt fünf Volksszenen. In *Smert' Ioanna Groznogo* wird das Volk als eine zwar durch Rhetorik beeinflußbare, aber für das Machtkalkül überaus bedeutsame Kraft gezeigt. Der Erfolg Godunovs basiert zu einem wesentlichen Anteil darauf, daß es ihm gelingt, seine Gegner vor dem Volk zu diskreditieren und sich selbst als Retter vor den Verrätern darzustellen. Die beiden Volksszenen zeigen den Moment, da Godunovs Helfer Bitjagovskij den Meinungsumschwung herbeiführt (IV. 1), sowie die Ausrufung von Fedor als neuem Zaren (V. 2). Die dramatische Ironie, die auf dem Wissen des Rezipienten um die wahren Hintergründe beruht, verdeutlicht, wie das Volk getäuscht wird, sie stempelt es jedoch nicht zur bewußtlosen Masse.

Als noch eigenständiger erweist sich das Volk in *Car' Fedor Ioannovič*. Nach der Verhaftung des Fürsten Ivan Petrovič Šujskij tritt es für diesen ein und will sogar einen Befreiungsversuch unternehmen, wovon es der Fürst selbst aber durch ein Schuldeingeständnis abhält (IV. 4). In der Schlußszene des Dramas vor der Erzengelkathedrale bleibt das Volk weitgehend im Hintergrund, während im Vordergrund die Nachrichten vom Tod Dmitrijs, Šujskijs und Šachovskojs eintreffen. Hier wird besonders die Machtlosigkeit des Volkes gegenüber den Ereignissen zum Ausdruck gebracht. In den eigentlichen Konflikt um die Herrschaft sind vor allem die von Šujskij unterstützten Kaufleute einbezogen. Godunov agiert noch raffinierter als in *Smert' Ioanna Groznogo*, indem er durch die Versöhnung mit Šujskij und die anschließende Verhaftung der Kaufleute seinen

Kontrahenten in Mißkredit zu bringen trachtet. Mit der oben angedeuteten Szene, in der Šujskij abgeführt wird, zeigt Tolstoj jedoch, daß sich das Volk nicht nach Belieben und gegen sein Gespür für Recht und Unrecht manipulieren läßt.

In *Car' Boris* erscheint das Volk schließlich nur mehr als Opfer der staatlichen Gewalt. Am Anfang des vierten Aktes steht eine Volksszene, in der die Spitzel des Zaren die Gespräche der Leute aushorchen und jeden, der etwas Verdächtiges über den Pseudo-Dmitrij sagt, verhaften. Damit soll vor allem der Rückfall in die Methoden Ivans IV. signalisiert werden, jene Kreisstruktur, die die Stellung des Dramas in der Trilogie definiert.

Die Bedeutung des Volkes in der Trilogie ist in der sowjetischen Forschung immer ein kritischer Punkt gewesen, was einerseits durch den Stellenwert des Volkes im Gebäude der offiziellen Ideologie bedingt war, andererseits durch die gesellschaftliche und politisch-ideologische Position Tolstojs. Lange Zeit hielt sich der Vorwurf, Tolstoj habe die „ungeheure Rolle des Volkes im historischen Prozeß"[127] nicht hinreichend gewürdigt. Meist verband sich damit ein Vergleich mit Puškin, dessen Geschichtsauffassung samt literarischer Umsetzung als vorbildlich galt. Erst in jüngeren Arbeiten hat man sich um eine objektivere Analyse und Wertung dieses Aspekts der Trilogie bemüht, wobei die Autoren sich jedoch nicht immer primär an ästhetischen Kriterien orientieren, sondern bisweilen die alten historisch-politischen Maßstäbe, nur mit veränderten Vorzeichen, anlegen.[128]

Die Frage nach der Rolle des Volkes betrifft in erster Linie das Geschichtsbild Tolstojs, die Frage nach den Volksszenen und ihrer Funktion aber betrifft seine Dramenpoetik. Was die zweite Frage angeht, so setzt der Autor, indem er das Volk selbst auf die Bühne

---

[127] B. P. Gorodeckij, Dramaturgija Puškina, Moskva/Leningrad 1953, S. 346. Ähnliche Urteile finden sich bei V. Putincev (A. K. Tolstoj – dramaturg, in: A. K. Tolstoj, P'esy, Moskva 1959, S. 5-23), der unter anderem schreibt: „Die falsche Deutung des Ortes und der Bedeutung des Volkes in der historischen Entwicklung setzte einem echten Historismus der Trilogie Grenzen." (S. 12), oder auch bei Umanskaja (aaO., S. 266f).

[128] Vgl. etwa B. G. Okunev, Problema vlasti i naroda v dramatičeskoj trilogii A. K. Tolstogo, in: Sovremennost' klassiki, Moskva 1986, S. 50-65.

bringt, indem er Bettler, Händler, Spielleute etc. zeigt und sie in ihrer eigenen Sprache die Vorgänge kommentieren läßt, sein Anliegen einer Darstellung der Epoche in dramatische Kunst um. Er öffnet die Räume, in denen sich die Staatsintrigen entwickeln, und erlaubt einen Blick über die aristokratische Sphäre hinaus in die verschiedenen Bevölkerungsschichten, die dadurch den Status abstrakter Machtfaktoren überwinden und konkret und lebendig werden.

d) Die Struktur des *Posadnik*

Die vorhandenen drei Akte des Dramas und die Hinweise, die durch D. N. Certelev zum weiteren Gang des Geschehens überliefert wurden,[129] erlauben eine zumindest annähernde Beurteilung seiner Anlage und Konzeption.

Ähnlich wie in den beiden ersten Teilen der Trilogie gibt es einen zentralen Konflikt, in den weitere Geschehenslinien verflochten sind. Die Hauptfiguren des Konflikts sind der Posadnik sowie die beiden um die Position des Wojewoden (Befehlshaber der Streitkräfte) konkurrierenden Bojaren Čermnyj und Foma. Ein weiterer wesentlicher Faktor ist das Volk, das durch die Institution der Volksversammlung (Veče) über Entscheidungsgewalt in wichtigen Fragen verfügt – auch wenn es dabei nicht ganz selbständig, sondern den Beeinflussungsversuchen der Bojaren ausgesetzt ist. Unter den Schauplätzen des Dramas wird jede dieser am Konflikt beteiligten Kräfte durch einen ihm zugeordneten Raum repräsentiert.

Der erste Akt teilt sich in zwei Szenen etwa gleichen Umfangs, von denen die erste als einzige in dem Stück mit einer Zählung der

---

[129] Nach dem Tod A. K. Tolstojs veröffentlichte der Neffe seiner Frau, Fürst D. N. Certelev, eine Skizzierung des weiteren Gangs des Geschehens, soweit er ihm aus Gesprächen mit dem Autor und dessen schriftlichen Entwürfen bekannt war. Die Darstellung wurde zunächst als Brief an die Redaktion der Zeitung »Golos« veröffentlicht (1877, Nr. 30) und ist in den meisten kommentierten Ausgaben der Dramen Tolstojs zitiert. Die Fragmente, auf die sich Certelev stützte, sind leider verloren, und darüber hinausgehende Materialien sind nicht bekannt (vgl. A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 2, S. 690f).

Auftritte versehen ist. Orte des Geschehens sind eine Straße Novgorods (1. Szene bzw. Auftritte 1-6) und das Haus des Posadnik (2. Szene). Der zweite Akt hat keine formale Untergliederung und spielt vollständig im Haus des Bojaren Čermnyj. Hingegen ist der dritte Akt wiederum zweigeteilt, die erste Szene hat das Haus des Bojaren Foma zum Schauplatz, die zweite einen Novgoroder Platz mit der Richtstätte.

Den Angaben Certelevs läßt sich entnehmen, daß der vierte Akt im Haus des Posadnik angesiedelt sein sollte, während der Schluß (vermutlich der gesamte fünfte Akt) wiederum als Szene auf einem freien Platz in der Stadt gedacht war. Dies ergäbe nicht nur eine relative Geschlossenheit des Werkes unter dem Aspekt des Raums (wenngleich die Volksszenen eine gewisse räumliche Öffnung darstellen), sondern auch eine Art Kreisstruktur. Läßt man hingegen die Informationen zu dem nicht geschriebenen Teil des Dramas außer acht, so ist zumindest festzuhalten, daß die Handlungsräume die Konstellation der Hauptfiguren widerspiegeln.

Auf der Ebene der Handlung spricht ebenfalls manches für eine geschlossene Konzeption, wobei Einheit (als Fehlen automoner Nebenlinien) bereits in den drei gegebenen Akten konstatiert, hingegen Ganzheit nur erschlossen werden kann[130] – zum einen aus den Hinweisen Certelevs, zum anderen aus der auf Lösung drängenden Entwicklung des Konflikts und dem Expositionscharakter der Eingangsszene.

Die Eingangssituation ist dadurch gekennzeichnet, daß Novgorod von vorrückenden feindlichen Truppen aus dem Fürstentum Suzdal' bedroht ist. Der Posadnik hat sich in der Volksversammlung mit seinem Vorschlag durchgesetzt, anstelle des Bojaren Foma den Bojaren Čermnyj als Wojewoden einzusetzen. Der Posadnik hält Čermnyj für den einzigen, dem die erfolgreiche Verteidigung Novgorods gelingen könnte. Von der Menge wird die Wahl Čermnyjs unterschiedlich beurteilt – die Anhänger der beiden gegnerischen Parteien setzen ihren Streit nach dem Veče fort (I. 3). Čermnyj informiert

[130] Einheit und Ganzheit der Handlung entsprechen den Postulaten der (nacharistotelischen) normativen Dramenpoetiken bzw. den Merkmalen der idealtypischen geschlossenen Dramenform (vgl. Klotz, aaO., S. 25f).

den Posadnik über die Flucht eines feindlichen Gefangenen aus dem Gefängnis; die Stadt soll abgeriegelt werden. Außerdem erfährt der Leser (Zuschauer) von einem Geheimgang, durch den man aus der Stadt gelangen kann. Čermnyj bittet den Posadnik um den Schlüssel zu dem Gang, damit er nachts das feindliche Lager auskundschaften kann (I. 4). In zwei weiteren Auftritten werden Čermnyjs Geliebte Natal'ja sowie seine Gegner um den Bojaren Foma vorgestellt, die um ihres eigenen Vorteils willen sich lieber mit dem Fürsten von Suzdal' arrangieren würden (I. 5 und I. 6). Die zweite Szene zeigt den Posadnik unter anderem im Kreise seiner Familie und in einer Auseinandersetzung mit der Bojarin Mamelfa, der Witwe des früheren Posadnik, die die Entscheidung für Čermnyj heftig kritisiert, weil dieser ein Weiberheld sei und nicht in die Kirche gehe. Die Gegenüberstellung mit Mamelfa, der Posadnica, der Tochter Vera und weiteren Figuren ist im Hinblick auf Konzeption und Charakterisierung der Figuren insgesamt sehr wichtig. Darüber hinaus geht es darum, die Prinzipien zu verdeutlichen, an denen der Posadnik sein politisches Handeln ausrichtet. So stellt er im Dialog mit Mamelfa die Verantwortung über seine Ehre und entwickelt in einem weiteren Dialog (mit Vasil'ko, dem Bräutigam seiner Tochter) seine Vorstellung von dem Novgoroder Freiheitsideal („volja"), das er nicht im Sinne von Freiheit des einzelnen verstanden wissen will, sondern als Autonomie Großnovgorods gegenüber den Fürsten.[131] Für den Gang des Geschehens spielen diese Auftritte – jedenfalls soweit in den drei Akten erkennbar – keine entscheidende Rolle,[132] ihre primäre Funktion besteht in der psychologischen und thematischen Motivierung. Mit dem ersten Akt sind also nicht nur alle notwendigen Informationen über Vorgeschichte und Konstellationen bereitgestellt, um zur eigentlichen Handlung übergehen zu können, sondern es sind auch verschiedene thematische Aspekte des „menschlichen Dramas" umrissen. Daß der Anfang bewußt im Sinne einer

[131] Anlaß ist eine Zurechtweisung Vasil'kos, der auf eigene Faust einen Ausfall wagen will, um im feindlichen Lager zu spionieren (S. 595f).

[132] Der Ausgang des Veče-Urteils zu Lasten des Posadnik (III. 2) ist allerdings zu einem Teil durch die von Mamelfa verbreitete Behauptung, der Posadnik glaube nicht an Gott, beeinflußt. Mamelfa selbst tritt hier nicht mehr auf.

klassischen Exposition geplant war, bezeugt die folgende Briefstelle:

> „Die Exposition darf keinerlei Zweifel hinsichtlich der Charaktere hinterlassen. Sie muß in sich die Samen der Entwicklung sowohl der nachfolgenden Ereignisse als auch jeder handelnden Person in sich einschließen, und der Leser muß vollkommen klar erkennen, von welcher Art die Samen sind, damit es im weiteren für ihn keinerlei *Überraschungen* gibt."[133]

Im zweiten Akt wird der Zuschauer Zeuge, wie der entflohene Gefangene – er ist Natal'jas Bruder Ragujlo, was aber sonst niemand weiß – das Haus Čermnyjs aufsucht und von Natal'ja den Schlüssel zum Geheimgang fordert, um zu fliehen. Als der Wojewode nach Hause kommt und bald darauf in tiefen Schlaf fällt, nutzen Natal'ja und ihr Bruder die Gelegenheit, um ihm den Schlüssel zu stehlen.

Der dritte Akt zeigt die Folgen dieser Tat. Die Feinde wurden nachts in die Stadt eingelassen und haben Feuer gelegt, man kann sie jedoch überwältigen. Bei der Suche nach dem Schuldigen gerät Čermnyj in Verdacht, und seine Widersacher schüren diesen Verdacht nach Kräften. Um Čermnyj zu entlasten und der Stadt ihren unentbehrlichen Heerführer zu erhalten, bezichtigt der Posadnik sich selbst. Er habe die Stadt für Geld an den Fürsten verraten, um damit seine Schulden zu tilgen. Die Volksversammlung verurteilt ihn daraufhin wegen Verrats, jedoch wird er aufgrund seiner früheren Verdienste begnadigt und nur aus der Stadt gewiesen.[134]

Folgt man der Darstellung Certelevs, so sollte am Ende des Dramas der Tod des Posadnik stehen, nachdem er eine doppelte Rechtfertigung erfahren hat. Durch die Initiative seiner Tochter wird bekannt, wer der wirkliche Verräter war, und Čermnyj gelingt ein endgültiger Sieg über Suzdal'. Allerdings erklärt der Posadnik, bevor er stirbt, trotz seiner Rehabilitierung nicht mehr in der Stadt bleiben zu

---

[133] Brief an Markevič vom 20.12.1871 (A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 387).

[134] Es handelt sich um die zweite Szene des dritten Aktes, die zunächst als nächtliche Massenszene die Kämpfe und die Verwundung Ragujlos zeigt sowie anschließend die Diskussionen um den Urheber des Verrats. Die Wahrheitsfindung wird der Volksversammlung übertragen, die sich am nächsten Tag zusammenfinden soll. Die Darstellung des Veče wird fließend angeschlossen, der Zeitsprung ist durch den Hinweis im Nebentext „Es wird Tag" (S. 628) angedeutet.

wollen. Mit diesem Ausgang wäre ein Abschluß der Handlung erreicht: die Lösung der Hauptkonflikte und der Ausgleich der Informationsdiskrepanzen zwischen den Figuren und dem Zuschauer.

Indem sich das gesamte auf der Bühne präsentierte Geschehen in einen Zeitraum von zwei Tagen einpaßt, ist auch hinsichtlich der Zeitstruktur weitgehende Geschlossenheit gegeben, die in der Trilogie aufgrund der historischen Vorgaben nur annäherungsweise umsetzbar war. Auch Tolstoj selbst zieht diesen Verlgleich, wenn er zur Arbeit am *Posadnik* feststellt:

> „Da nur der Bildhintergrund historisch ist, verfüge ich über größere Bewegungsfreiheit als in den drei vorangegangenen Dramen, und ich kann etwas organisches Ganzes erschaffen, in dem alle Teile enger miteinander verkettet sind."[135]

Größtmögliche Geschlossenheit, Konzentration, Verflechtung der Teile und Handlungslinien sind also die Prinzipien, nach denen das Stück gebaut ist. Allerdings ist *Posadnik* keineswegs ein idealtypisches geschlossenes Drama und als solches auch nicht konzipiert. Dies ergibt sich schon aus seiner Zielsetzung. Es verbindet die Darbietung eines ethischen Problems mit einem spannend präsentierten Geschehen, das farbige Bühneneffekte nicht scheut (Kampfszenen, Massenszenen), und einem sehr konkret mit vielen Details ausgestalteten und die unterschiedlichen Schichten der Bevölkerung in charakteristischer Weise erfassenden Bild des mittelalterlichen Novgorod. So ist *Posadnik* trotz seiner größeren Geschlossenheit der Komposition weit weniger abstrakt als Tolstojs *Don Žuan*.

e) Macht, politische Verantwortung und Ethik

Den historischen Dramen Tolstojs ist gemeinsam, daß sie den Zusammenhang von politischem Handeln und Ethik als ein zentrales Thema entwickeln. Die ethische Problematik stellt sich aber für die politisch tragenden Figuren in je unterschiedlicher Weise. Darüber hinaus besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen der Trilogie

---

[135] Brief an Markevič vom 20.12.1871 (in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 387).

und *Posadnik* darin, daß im einen Fall die ethische Problematik als Erklärungsansatz für historische Vorgänge und Entwicklungen dient, im anderen Fall diese lediglich vor einem historischen Hintergrund entfaltet wird, ohne daß Geschichte selbst thematisch in den Mittelpunkt rückte.

Gegenstand der folgenden Betrachtungen ist die Frage, welche Prinzipien die Komponenten des jeweiligen ethischen Konflikts bilden, wie dieser von Fall zu Fall entschieden wird und welchen Stellenwert er einerseits innerhalb der dramatischen Struktur des Textes und andererseits in bezug auf das Geschichtsbild hat.

B. Reizov, der eine Analyse der Trilogie im Lichte der in ihr widerstreitenden Moralprinzipien vorgelegt hat, vertritt die Ansicht, die Gesamtheit der drei Dramen sei aufgebaut auf der Gegenüberstellung des Eudämonismus J. Benthams und der strengen („formalen") Pflichtethik Kants.[136] Ziel Tolstojs sei die „Widerlegung des eudämonischen und utilitaristischen Prinzips zugunsten der Moral des kategorischen Imperativs".[137] Dieser Hinweis auf zwei gegensätzliche Sittenlehren, die natürlich erst nach den dem Dramengeschehen zugrundeliegenden historischen Ereignissen entstanden, ist unter anderem insofern von Bedeutung, als er das Zeitübergreifende der Fragestellung deutlich macht, und es ist kein Zufall, daß sich in der Sekundärliteratur in diesem Zusammenhang mehrfach der Hinweis auf Dostoevskij findet,[138] der verwandte Probleme mit ähnlichen Schlußfolgerungen gestaltet hat, aber ganz in der Gegenwart angesiedelt und aus den aktuellen Tendenzen und Kontroversen im russischen Geistes- und Gesellschaftsleben hervorgebracht.

Daraus ergibt sich eine Aktualität von weit größerer Bedeutsamkeit als die Tolstoj gelegentlich unterstellte Absicht, in verschlüs-

[136] B. Reizov, O dramatičeskoj trilogii A. K. Tolstogo, in: Russkaja literatura 1964.3, S. 138-170, hier: S. 151.

[137] Ebd., S. 160.

[138] Reizov selbst verweist auf Dostoevskij im Zusammenhang mit der Schuldproblematik (ebd. S. 156), und Caryl Emerson hält Godunovs Rechtfertigung seiner Mordtat mit dem Glück des ganzen Volkes für eine mögliche Anspielung auf Dostoevskijs Romanfigur Raskol'nikov und seine Theorie vom auserwählten Menschen (vgl. dies., Pretenders to History: Four Plays for Undoing Pushkin's *Boris Godunov*, in: Slavic Review 1985 (Summer) 44 (2), S. 257-279, hier: S. 271f).

selter Form das russische Herrschaftssystem seiner Zeit kritisieren zu wollen – was im übrigen ein schwaches Motiv für die Arbeit fast eines ganzen Jahrzehnts wäre. Tolstoj gestaltet ein von seinen Zeitgenossen als überaus wichtig empfundenes Problem, indem er gerade nicht den geschichtlichen Rahmen verläßt, den er sich gesetzt hat. Das Problem wird so vertieft, und die Funktion, auf eine Lösung hinzuweisen, wird an die Geschichte delegiert.

In *Posadnik*, wo weder konkrete historische Vorgänge gezeigt werden noch der vom Drama umfaßte Zeitraum ausreichen würde, um entsprechend aufschlußreiche Entwicklungen zu repräsentieren (auch wenn der geplante Ausgang des Stückes der Entscheidung des Posadnik recht gibt), ergeben sich Lösungsansätze vor allem aus der Gegenüberstellung der Figurenperspektiven. Im Unterschied zur Trilogie hat die Zentralfigur in *Posadnik* allerdings kaum einen ernsthaften Kontrahenten, weder was das Niveau der ethischen Reflexion noch was deren rigorose Umsetzung betrifft.

Für den Posadnik stellt das Wohl der Stadt Novgorod, d. h. die Erhaltung ihrer Unabhängigkeit und Selbstbestimmung, die Maxime allen Handelns dar. Noch ehe der Verrat geschehen ist, der seine Selbstbezichtigung nach sich zieht, erklärt der Posadnik Vasil'ko in einem Streitgespräch (1. Akt, 2. Szene), daß ihm seine Ehre weit weniger gelte. Nicht danach, von anderen für ehrenhaft gehalten zu werden, sondern nach Reinheit vor sich selbst solle der einzelne trachten.[139]

Novgorod bist du nun
Verantwortlich! Wie wagst du es, eigene
Wünsche zu haben, da ich selbst,
Ich, Gleb, mich einem anderen untergeordnet habe,
Die aus Fomas Händen entrissene Macht
Jenem übergeben habe, der am besten die Verteidigung
Zu führen versteht? Wie wagst du an Schande
Zu denken, während bei uns die Freiheit
Ins Wanken gerät? Was bedeutet deine Ehre
Vor der Ehre Novgorods? Zwanzig Jahre
Wahre ich meine Ehre, die Ehre des Posadnik –
Doch wenn ich nur durch sie unsere Rettung

[139] „Ne pred ljud'mi – pered soboj bud' čist!" („Nicht vor den Leuten – vor dir selbst sei rein!", S. 596).

Erkaufen könnte – bei Gott, ich gäbe sie
Sogleich hin![140]

Die Entscheidung des Posadnik ist also bereits gefallen, ehe sie überhaupt zur Diskussion steht. Der Konflikt zwischen dem höheren Wert der Freiheit (des Gemeinwesens) und der individuellen Ehre ist allenfalls bei Vasil'ko ein innerer Konflikt.

Im Unterschied zu Boris Godunov bringt der Posadnik aber nur sich selbst dem Gemeinwohl zum Opfer, er opfert nicht andere. Auf diese Weise gelingt es ihm, ein reines Gewissen zu wahren. Anders als Godunov lädt er keine Schuld auf sich, sondern täuscht dies nur vor, er sagt zwar die Unwahrheit, doch schadet er damit niemandem außer sich selbst. Godunov aber tut das Gegenteil, er wird schuldig und täuscht Schuldlosigkeit vor. Der Posadnik, dessen Opfer sinnvoll ist und der so – anders als etwa der zu Opfern ebenfalls durchaus bereite Zar Fedor – seiner Verantwortung gerecht wird, ist also die Verkörperung jenes ethischen Rigorismus, dessen Niederlage in der Trilogie dargestellt ist.

Die Haltung Gleb Mironyčs drückt sich auch darin aus, daß er den Dank Čermnyjs für die Berufung zum Wojewoden abweist: „Nicht für dich, für Novgorod stand ich. / Hätte es einen besseren als dich gegeben, so hätte ich / Für ihn gestanden."[141] Die Ehre des Amtes ist für ihn nichtig gegenüber der Pflicht, die Freiheit Novgorods auf die bestmögliche Weise zu schützen.

Vergleicht man hiermit Motive und Handlungsweise der Widersacher des Posadnik, so wird deutlich, daß ihnen allenfalls die Moral des größten eigenen Vorteils zugrunde liegt. Sie sind, um ihren persönlichen Reichtum zu sichern, bereit, die Stadt an den Fürsten zu verraten, und um die Macht des Posadnik und Čermnyjs zu brechen, wollen sie sie beim Volk verleumden.[142] In ethischer Hinsicht sind sie keine ebenbürtigen Gegner des Posadnik.

Die Dramatik des Stückes basiert also nicht auf einem inneren Konflikt zwischen Ehre und Pflicht, sondern sie resultiert aus dem Triumph der Pflicht über die Ehre. Ihre Ausdruckform ist die dra-

---

[140] S. 598.
[141] I. 4, S. 566.
[142] Vgl. I. 6.

matische Ironie, das Wissen des Zuschauers um die Ehrbarkeit des Posadnik und das Mitleiden unter den ungerechten Vorwürfen, die er auf sich zieht.

Leider läßt die unsichere Quelle über die Pläne zum weiteren Gang des Dramas kein abschließendes Urteil zu, doch wenn man davon ausgeht, daß der Posadnik den Verbleib in der Stadt ablehnt und anschließend stirbt, so wäre das ein Hinweis, daß er durch das Opfer seine Beziehung, seine Liebe zu der Stadt und letztlich sich selbst zerstört hat. Die geopferte Ehre hätte damit, obwohl sie wiederhergestellt wurde, ein noch größeres Opfer nach sich gezogen.

Das Motiv des ungeraden Weges, das von Umanskaja als bestimmend für die Komposition der Trilogie herausgearbeitet wurde, charakterisiert im Grunde schon den Kern der ethischen Problematik in den drei Dramen. In *Car' Boris* tritt die Frage nach der Berechtigung des von Godunov eingeschlagenen Weges ganz in den Vordergrund und wird dramaturgisch als Konflikt Godunovs mit dem Phantom seines Verbrechens präsentiert. Dabei erhält die Frage der Schuld eine besondere Bedeutung. Der Dialog des neugekrönten Zaren mit seiner Schwester Irina, die nach dem Tod Fedors ins Kloster gegangen ist, offenbart die ethische Logik Godunovs. Er sieht in allgemeinem Wohlergehen und Frieden im Lande die Rechtfertigung für sein Handeln. Doch die Rechtfertigung, die er von Irina erwartet, wird ihm verweigert. Sie versucht, ihn zu der Erkenntnis zu bringen, daß seine Schuld durch den Erfolg, den er für das Land errungen hat, nicht kleiner wird, und mahnt ihn, sich dessen bewußt zu sein und zu bereuen.[143] Er aber erwidert, daß jeder Wunsch, jedes Ziel eines Menschen nur auf Kosten eines anderen verwirklicht werden könne. So tue ein jeder dem anderen Unrecht.

> Der ganze Unterschied zwischen uns besteht darin,
> Wer wofür Unrecht tut. Wenn ich,
> Um Unmengen von Menschen glücklich zu machen,

[143] Reizov nennt den Standpunkt Irinas (im Unterschied zu dem „praktischen" Standpunkt Godunovs) „formal sittlich" und führt aus: „Sie stellt nicht die Quantität des Wohls in Rechnung, das durch das Böse bewirkt wurde, weil sittliches Verhalten nicht nach seinen Resultaten beurteilt werden darf. Das Verhalten selbst enthält in sich seinen sittlichen Wert" (aaO., S. 155).

Ein größeres Unrecht begangen habe
Als einer, der keinerlei Wohl
Damit herbeigeführt hat – wer ist dann schuldiger,
Vor dem Herrn, er oder ich.[144]

Dies ist die für den Eudämonismus typische Arithmetik von Kosten und Nutzen, mit der Godunov die Mahnung zur Umkehr abweist. Das Verbrechen ist der „Preis für die Größe Rußlands".[145] In den Augen Irinas besteht der entscheidende Fehler Godunovs darin, daß er meint, durch das im Land erreichte Glück könne seine Schuld getilgt werden. Sie ermahnt ihn eindringlich, das Bewußtsein seiner Schuld nicht zu verdrängen. Hierin sieht Reizov Gemeinsamkeiten zwischen A. K. Tolstoj und Dostoevskij.

„Das Furchtbarste ist das Fehlen eines sittlichen Bewußtseins, die Entstellung sittlicher Begriffe. In den Auseinandersetzungen, die in Rußland mit besonderer Schärfe in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geführt wurden, war davon häufig die Rede, es äußerte sich darüber insbesondere Dostoevskij, der bereit war, manches zu rechtfertigen, niemals aber den Verlust des sittlichen Bewußtseins und des Gefühls der Schuld. Er sprach davon, daß dies eine charakteristische Erscheinung seiner Gegenwart sei".[146]

Eine weitere und hiermit eng verknüpfte Konsequenz von Godunovs Logik ist – in dem Moment, da seine Herrschaft in Gefahr gerät – der Rückfall in den Terror, wie er unter Ivan Groznyj herrschte: „[...] auf daß der ersten Blut nicht umsonst vergossen sei, / Möge sich die Axt zu immer neuen Schlägen erheben!"[147] Godunov betrachtet seine Tat als Einsatz in einem Handel, mit dem er gleichsam ein Recht auf Erfolg erworben zu haben glaubt. In einer späteren Textstelle (es handelt sich um den Monolog, der der Vision Dmitrijs auf dem Thron vorausgeht) wird diese Auffassung geradezu in die Nähe eines Teufelspakts gerückt.

Mit meiner Unschuld
Habe ich für diesen Tod bezahlt – mit der Seele
Ihn erkauft! Ich fordere, daß der Handel
Erfüllt werde! Ich habe ehrlich meinen Preis gezahlt –

---

144 *Car' Boris*, I. 2, S. 435.
145 Ebd, S. 436.
146 Reizov, aaO., S. 156.
147 *Car' Boris*, III. 3, S. 489.

So möge denn mein Widersacher wahrhaftig untergehen
Oder ich wieder unschuldig werden![148]

Hinter dieser Forderung steht das Gefühl, das Verbrechen „ohne Nutzen" begangen zu haben und „vom Schicksal betrogen" worden zu sein.[149] Erst unmittelbar vor seinem Tod zieht Boris die Lehre aus dem Geschehenen, indem er feststellt:

Aus Bösem wird nur Böses geboren – es ist ganz einerlei:
Ob wir damit uns selber dienen wollen oder dem Reich –
Es wird nicht uns und nicht dem Reich von Nutzen sein![150]

Der Weg, den Godunov mit dieser späten Einsicht beschließt, ist letztlich eine Wiederholung des Weges, den Ivan Petrovič Šujskij in *Car' Fedor Ioannovič* durchläuft. Zugleich erfüllt sich damit die Voraussage Zachar'ins (am Ende von *Smert' Ioanna Groznogo*) von der „bösen Ernte", die Godunovs Handeln nach sich ziehen werde.[151] Im Unterschied zu Godunov erkennt Šujskij jedoch früher seine Schuld und die fatalen Folgen seiner Entscheidung für das Unrecht im Dienste einer größeren Sache. Dabei geht es ihm noch weniger um persönliche Macht als Godunov, den die Vision, einmal auf dem Zarenthron zu sitzen – „und sei es nur für sieben Tage"[152] – fasziniert; sein einziges Ziel ist es, Rußland vor Schaden zu bewahren.

Wir dürfen Godunov
Nicht länger dulden. Wir, die Šujskijs, stehen
Mit dem ganzen Land für die alte Zeit, für die Kirche,
Für die gute Ordnung in Rußland,
Wie sie von den Ahnen überliefert ist: er aber stellt
Ganz Rußland auf den Kopf. Nein, das darf nicht sein![153]

Šujskij verfügt über das sittliche Bewußtsein, das Godunov zu unterdrücken vermag. Er übt den Verrat an Fedor schweren Herzens und leidet darunter – in einem Maße, das von seinen Mitstreitern als Schwäche empfunden wird. Angesichts der nahezu unendlichen Güte Fedors und dessen Bereitschaft, ihm selbst seinen Verrat zu verzeihen, bereut er und ist zur Umkehr bereit.

---

148 *Car' Boris*, V. 1, S. 528.
149 Ebd.
150 *Car' Boris*, V. 3, S. 553.
151 *Smert' Ioanna Groznogo*, V. 2, S. 260.
152 *Smert' Ioanna Groznogo*, V. 1, S. 236.
153 *Car' Fedor Ioannovič*, I. 1, S. 267.

Für Boris hingegen kommt nicht nur die Einsicht zu spät, um noch umkehren zu können, er hatte auch als moderner, reformwilliger Herrscher mehr in die Waagschale zu werfen als der nur auf Erhaltung der bestehenden Ordnung bedachte Šujskij. Seine Tragik wird erst möglich durch seinen Triumph, das Erreichen seines Ziels einer gnädigen, friedensreichen Herrschaft, von Macht und Wohlstand, so wie es in der Eröffnungsszene von *Car' Boris* vorgeführt wird. Die religiöse Dimension der Frage der Schuld kommt nur an einzelnen Stellen zum Vorschein, etwa im Dialog mit Irina.[154]

Im Unterschied zu dem vollkommen rationalen Godunov wird Ivan Groznyj als jemand gezeigt, der in starkem Maße auch von religiösen Empfindungen gelenkt wird und sein eigenes Verhalten in religiösen Begriffen beschreibt. Bisweilen beruht sogar sein politisches Handeln auf persönlichen religiösen Motiven. Diese Komponente seines Charakters ist zwar echt, doch sie gerät häufig in Widerspruch zu anderen Komponenten wie Anmaßung, Mißtrauen und Grausamkeit. Tolstoj beschreibt die Religiosität Ivans folgendermaßen:

> „Er ist [...] aufrichtig religiös, aber er ist es auf seine Weise. Er dient Gott, wie die Bojaren ihm dienen: aus Angst vor Strafe und in der Hoffnung auf Belohnung. Er möchte das Himmelreich durch Schenkungen, Seelenmessen, Verbeugungen bis zur Erde und Fasten erkaufen, und da ihm jede Kleinlichkeit fehlt, spart er nicht mit Schenkungen und Verbeugungen und entkräftet sich durch Fasten, bis er halbtot ist".[155]

Entsprechend seiner auf Angst beruhenden Religiosität ist auch die Reue echt, in der er zu Beginn des Stückes gezeigt wird. Sein Rückzug von der Herrschaft ist ernst gemeint, und wenn sich innerhalb der zweiten Szene des ersten Aktes ein völliger Wandel mit ihm vollzieht, der ihn zuletzt wieder bereit sein läßt, Zar zu sein (und wie früher vermeintliche Verräter streng zu strafen), so ist dies in erster Linie auf äußere Einflüsse zurückzuführen. Durch die Nachrichten von der Kriegsfront, das Sendschreiben des Fürsten Kurbskij und die Unfähigkeit der Bojaren, einen Zaren aus ihrer Mitte zu stellen, wird sein Herrscherwille aufs neue angefacht, wer-

---

[154] Reizov weist darauf hin, daß Irina „als Nonne" das Wort ‚Sünde' (‚grech') anstelle von ‚Verbrechen' (‚prestuplenie') setzt (aaO., S. 156).

[155] A. K. Tolstoj, Proekt postanovki na scenu tragedii „Smert' Ioanna Groznogo", aaO., S. 457.

den die Reuegefühle erstickt. Sie kommen in dem Moment wieder zum Vorschein, als er sich der politischen Konsequenzen seines Handelns in vollem Umfang bewußt wird, nämlich im Gespräch mit dem Einsiedler. Er erkennt, daß durch seine Schuld das Land unregierbar geworden ist und ihm deshalb größte Gefahr droht. Die Notlage Rußlands betrachtet er als Folge seiner persönlichen Schuld: „[...] für meine Sünden / Straft mich der Herr".[156] Da er den Thron mit dem Land – oder im Vokabular des französischen Absolutismus, den Staat mit sich selbst – gleichsetzt, kommt er zu dem umgekehrten Schluß, daß ihm eine Erniedrigung des Landes, nämlich der Friedensschluß zu den Bedingungen des Erzfeindes, als Buße dienen könne. „Wenn / Ich vor dem Tode meine Sünden tilge, / Wenn *ich* mich erniedrige – *ich*, euer Herrscher", so entgegnet er den Bojaren, die sich ihm zu widersetzen versuchen, „Dann habt nicht ihr an eure Ehre zu denken!"[157] Und am Schluß der Szene wendet er sich an Gott mit der Frage, ob er sich nun „genug erniedrigt" habe.[158]

Was Ivan mit Godunov und Šujskij gemeinsam hat, ist die Sorge um das Wohl des Staates als Richtschnur des Handelns. Die Strenge und Ungerechtigkeit, mit der Ivan strafte, resultiert aus der Furcht vor „scheinbaren Unruhen",[159] d. h. dem Wunsch, Schaden von seinem Land abzuwenden. Den Anspruch auf die Macht bezieht Ivan aber nicht – wie Godunov – aus dem Wissen um die eigenen Fähigkeiten, vielmehr sieht er (wie übrigens die Mehrzahl der Bojaren) sich als von Gott berufen an. Das Motiv der göttlichen Berufung taucht noch einmal in *Car' Fedor Ioannovič* auf, als Šujskij die Güte des Zaren erkennt und davor warnt, seine gottgegebene Autorität anzutasten. Die Zarin Marija betrachtet die Macht über Rußland als eine schwere Bürde, ja geradezu als Fluch.

> Oh, laß uns
> Dem Herrn danken dafür,
> Daß wir nicht von hoher Geburt sind. Schrecklich
> Ist die Verantwortung der Zaren![160]

[156] *Smert' Ioanna Groznogo*, IV. 2, S. 220.
[157] Ebd., S. 228.
[158] Ebd., S. 229.
[159] III. 1, S. 186.
[160] V. 1, S. 233.

Diese Worte sind zu Godunov gesprochen, der sich zwar der Bürde gewachsen fühlt, sich ihrer aber, so scheint es, auch nicht recht bewußt ist. Ivan kennt sie, er hat sich ihr gestellt und ist schuldig geworden. Aus dem gleichen Bewußtsein der Last der Verantwortung will Fedor sich ihr entziehen und den Thron nicht besteigen, aber ihm ist sie durch seine Geburt bestimmt.

Fedor stellt im Gegensatz zu den beiden anderen Herrschern Gewissen und Wahrhaftigkeit über das Staatswohl und wird so in dem gegebenen System zur Herrschaft unfähig. Die Forderung Godunovs, seine Widersacher unschädlich zu machen, lehnt er ab, weil dies nicht mit seinem Gewissen vereinbar ist, und er geht auch dann nicht davon ab, als Godunov ihm droht, ihm alleine die Regierungsgeschäfte und damit die Verantwortung zu überlassen.

Ja, Schwager, ja! Hierin nehme ich
Die Verantwortung auf mich! Siehst du, ich weiß,
Daß ich es nicht verstehe, den Staat zu regieren.
Was bin ich für ein Zar? Mich in allen Dingen
Irre zu machen und zu täuschen, ist nicht schwer.
In einem nur täusche ich mich nicht:
Wenn ich zwischen dem, was weiß ist oder schwarz,
Zu wählen habe – dann täusche ich mich nicht.
Hier bedarf es keiner Weisheit, Schwager, hier
Muß man nur nach dem Gewissen handeln.[161]

Er will sogar dann auf Strafe verzichten, wenn sich der Verdacht des Verrats als zutreffend erweisen sollte. Angesichts der Verdienste Šujskijs um sein Land kann Fedor eine Bestrafung nur als Unrecht ansehen, das durch kein anderes Unrecht von dessen Seite zu rechtfertigen ist.

Es entspricht sowohl Fedors Verständnis des Zarentums als auch seinen ethischen Grundsätzen, wenn er am Ende die Verantwortung für die Vernichtung der Gegner Godunovs – in seinen Augen ein großes Unglück und Unrecht – übernimmt. So nimmt er alle Schuld, die sich im Verlauf der Ereignisse angesammelt hat, auf sich. Es erfüllt sich seine Befürchtung, daß er trotz aller guten Absichten schuldig werden würde, und das Wort der Zarin Marija von der „schrecklichen Verantwortung der Zaren" findet hier seine Bestätigung.

---

[161] *Car' Fedor Ioannovič*, III. 2, S. 350.

f) Figuren: Darstellungstechnik und Konzeption[162]

Die Kunst der Figurendarstellungen in Tolstojs historischer Dramatik ist von der Sekundärliteratur immer wieder positiv hervorgehoben worden. So stellt Ivancin fest: „Tolstoj's method of characterizing his *dramatis personae* seems clearly in the tradition of nineteenth-century psychological realism."[163] Die Besonderheiten der Konzeption seiner historischen Figuren lassen sich mit den Begriffen der Individualisierung und Psychologisierung auf den knappsten Nenner bringen. Dem entspricht auch der nachfolgend zitierte Kommentar Jampol'skijs, der als repräsentativ für die Beobachtungen und Wertungen in der Forschung gelten kann.

> „Die innere Welt der Helden Tolstojs erschöpft sich nicht in der Dominanz einer einzigen, abstrakten Leidenschaft. Die Helden Tolstojs sind lebendige, konkrete Menschen; sie sind mit individuellen Besonderheiten und Emotionen ausgestattet. Tolstoj sind die flachen Figuren des historischen Dramas der 1830er und 1840er Jahre – der Stücke N. Kukol'niks, N. Polevojs, P. Obodovskijs, R. Zotovs und anderer – fremd."[164]

Jampol'skij verwendet hier den von E. M. Forster eingeführten Terminus des ‚flat character' (im Gegensatz zu ‚round character'). Das Kriterium, welches Forsters Unterscheidung und vielen ihm folgenden theoretisch-methodischen Arbeiten wie praktischen Analysen zugrunde liegt, ist das der Quantität und Qualität der charakterisierenden Merkmale einer Figur. Je größer ihre Menge und die Vielfalt der in ihr offenbar werdenden Seiten (Dimensionen), desto stärker scheint die Figur individualisiert.[165]

---

[162] Das Figurenkapitel bei Padro (Chapter V. Characterization in the Trilogy, aaO., S. 96-138) befaßt sich weniger mit Darstellungstechniken als mit den Charakteren als solchen bzw. dem, was die Figuren – historisch-politisch und anthropologisch – repräsentieren. Dafür findet sich einiges im VI. Kapitel („Dramatic Technique in the Trilogy", aaO., S. 139-176).

[163] AaO., S. 220f; so gesehen würde die von Ivancin später angeführte Auffassung der Zentralfiguren als „abstractions as in classical drama" (mit Verweis auf Lirondelle) die Figuren unangemessen reduzieren („The trilogy can be, with little distortion, be interpreted as allegory: Ivan (Will), Fedor (Love), and Boris (Reason)", aaO., S. 222).

[164] I. Jampol'skij, A. K. Tolstoj i ego dramatičeskie proizvedenija, in: A. K. Tolstoj, Dramatičeskaja trilogija, Moskva 1986, S. 5-21, hier: S. 20.

[165] Vgl. auch Pfister, aaO., S. 243-246.

Ein zweites für die Figurenanalyse wichtiges Kriterium, die Frage nämlich, ob die Figuren nach psychologischen Prinzipien konzipiert sind, wird ebenfalls von Jampol'skij angesprochen. Es ist bei ihm die Rede von der „Komplexität und Widersprüchlichkeit" der Charaktere und einem „psychologischen Realismus" einiger Gestalten, der die Trilogie in gewisser Hinsicht sogar als Quelle für historische Darstellungen tauglich gemacht habe.[166] Daß das Anliegen Tolstojs, seine Figuren der Wahrheit der Geschichte gemäß zu schildern, auf solche Weise von historiographischer Seite gewürdigt wird, ist nicht nur eine Bestätigung seiner fundierten Kenntnis der Epoche, sondern auch seiner Darstellungskunst.

Die Umsetzung seiner Konzeption stellte Tolstoj vor ganz unterschiedliche Probleme, je nachdem, ob es sich um historische oder fiktive Gestalten handelte. Bei den historischen Gestalten sind auch die Menge der zur Verfügung stehenden Informationen über die betreffende Person und ihr allgemeiner Bekanntheitsgrad zu berücksichtigende Faktoren. So ist J. A. Gatto der Meinung, daß die Figur Fedors im zweiten Teil der Trilogie gerade aufgrund der wenigen historischen Zeugnisse, auf die der Autor sich stützen konnte, besonders gelungen sei.[167] Es ist aber wohl auch so, daß der Leser oder Zuschauer der Figur Fedors, dessen historisches Vorbild im allgemeinen Bewußtsein keine rechten Konturen hat, mit größerer Offenheit begegnet als denen Ivan Groznyjs und Boris Godunovs, von welchen bereits eine in stärkerem Maße festgelegte Vorstellung existiert.

Daß Tolstoj sich bei der Gestaltung der Figuren so weit als möglich an historischen Quellen orientiert hat, belegen seine Projekte für die Inszenierung der Stücke. Eine nicht geringe Rolle spielen aber auch die Volksüberlieferungen.[168]

---

[166] Jampol'skij, A. K. Tolstoj i ego dramatičeskie proizvedenija, aaO., S. 20f.

[167] „Fortunately, Tolstoj was not encumbered by a large amount of historical material in his depiction of Fedor. By sheer force of imagination, Tolstoj created a character out of the sketchiest of details, clearly demonstrating an artistic ability that is only glimpsed in the other plays." (J. A. Gatto, The Dramas of A. K. Tolstoj, Phil. Diss., Indiana University 1963, S. 144).

[168] Hierauf verweist Tolstoj unter anderem in Zusammenhang mit der

In *Posadnik* hingegen, wo alle Figuren fiktiv sind, ist der Dramatiker weitgehend frei in deren Gestaltung, er ist durch den historischen Rahmen nur insoweit gebunden, als die Figuren und ihr Denken innerhalb der Epoche einigermaßen plausibel sein müssen.

Im folgenden soll nun der Frage nachgegangen werden, durch welche Mittel Tolstoj Individualisierung und Psychologisierung erreicht. Die Reduktion von Figuren auf einzelne Eigenschaften oder Merkmale bzw. auf rein kompositionelle Funktionen (etwa im Sinne von V. Propps Begriffen des „Helden", „Gegenspielers", „Helfers" etc.[169]) findet man in den historischen Dramen Tolstojs lediglich bei Randfiguren. Selbst Nebenfiguren sind häufig multifunktional bzw. mehrdimensional.

Eine wichtige Technik der Individualisierung ist es, die Hauptfiguren nicht nur in der geschehensrelevanten Konstellation zu zeigen, sondern ihnen noch weitere Figuren gegenüberzustellen, die andere Seiten ihres Charakters hervortreten lassen. Hier sind z. B. die Frauengestalten zu nennen, die innerhalb der Konflikte stets nur eine sekundäre Funktion haben, aber für die Charakterisierung der am Konflikt Beteiligten überaus wichtig sind. Sie repräsentieren den privaten Aspekt, der am stärksten in *Posadnik* herausgearbeitet ist, wo die Titelfigur Frau und Tochter hat und die Tochter einen Bräutigam. Bezeichnenderweise spielen zwei der fünf Szenen im Haus des Posadnik, und es kommen dort bisweilen ganz private und alltägliche Dinge zur Sprache. Dies war von der ersten Planung an ein Aspekt, auf den Tolstoj Wert legte. An seine Frau, die er in Briefen aus Karlsbad und Dresden über den Gang der Arbeit informierte und um Informationen über das Leben im alten Novgorod bat, schrieb er:

> „Wenn ich von Patrizierfrauen spreche, so verstehe ich darunter nicht nur die *Bojarinnen*. Mir ist die ganze Familie des *Posadnik* wichtig, d. h. seine Frau und seine Tochter; die Tochter ist am wichtigsten.
>
> Die Szene soll mit häuslichen Verrichtungen eröffnet werden, die möglichst prosaisch wirken sollen, so daß dies einen Kontrast zu der

---

Figur Zachar'ins, der „gemäß den Volksüberlieferungen eine Verkörperung des Guten in der finsteren Epoche Ivans" gewesen sei (Proekt postanovki na scenu tragedii „Smert' Ioanna Groznogo", aaO., S. 470).

[169] Vgl. V. Propp, Morphologie des Märchens, Frankfurt a. M. 1975, S. 79.

etwas heroischen Rolle bildet, welche die Tochter im weiteren Verlauf übernimmt..."[170]

Der Stellenwert des Privaten ist in der Trilogie geringer, da hier das Zeitkolorit gegenüber der konzentrierten dramatischen Umsetzung der geschichtlichen Ereignisse in den Hintergrund tritt. Entsprechend haben andere Mittel der Individualisierung – die Ausstattung mit einer Vorgeschichte, Konfrontation mit unterschiedlichen Figuren und Perspektiven, Kontrastierung von Selbstdarstellung in Monolog und Dialog mit Fremdkommentaren möglichst vieler Figuren – größere Bedeutung. Um sich die Vielfalt der Züge bewußt zu machen, mit denen Tolstoj seine Hauptfiguren ausstattet, braucht man nur deren Charakteristiken in den „Projekten" zu lesen. Teilweise sind hier auch die beabsichtigten Wirkungen einzelner Züge festgehalten. Von Ivan Groznyj etwa heißt es, seine aufrichtige Religiosität sei die einzige Eigenschaft, die „den Zuschauer mit ihm versöhnen" könne.[171] Der Schauspieler möge sie daher stets im Auge behalten. Daneben nennt Tolstoj als dominante Merkmale Ivans das Bewußtsein seiner unumschränkten Macht, Leidenschaftlichkeit und Launenhaftigkeit, Aufrichtigkeit, Klugheit und Scharfsicht, Grausamkeit („von Natur aus und durch das System") etc.[172] All dies wird im Drama nicht nur umgesetzt, sondern bis zu einem gewissen Grade auch aus der Vorgeschichte motiviert – z. B. durch den Hinweis auf die Unruhen zu der Zeit, als Ivan noch durch Regenten vertreten wurde. Gerade bei Ivan und Godunov wird allerdings das historische Wissen des Zuschauers mit in Rechnung gestellt. Wie bei Ivan, so ist auch bei den übrigen Titelfiguren der Trilogie eine Mischung positiver und negativer Züge zu konstatieren, die deren Verhalten und darüber hinaus den Gang der Handlung bestimmt.

Die Individualität einer Figur drückt sich jedoch nicht nur in einer

---

[170] Brief vom 18.8.1870 (A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij (1963/64), Bd. 4, S. 352). Die „heroische" Rolle Veras kommt in den drei vorliegenden Akten noch nicht zur Entfaltung, wohl aber die Kontrastwirkung zwischen politischer Intrige und privatem Lebensbereich. Sie bewirkt vor allem eine Abrundung der Figur des Posadnik.

[171] Proekt postanovki na scenu tragedii „Smert' Ioanna Groznogo", aaO., S. 457.

[172] Ebd., S. 456.

Vielfalt von Charaktermerkmalen und Beziehungen zu anderen Figuren aus, sondern auch in ihrer Sprache. Die Versform und die durchgängige Einbeziehung archaisierender Elemente sind für eine sprachliche Differenzierung von Schichten, Gruppen und Individuen nicht grundsätzlich günstig, da sie zunächst eine gewisse stilistische Homogenität signalisieren. Diese übernimmt andererseits auch eine Funktion in der historischen Dramatik, auf die A. N. Ostrovskij hingewiesen hat. Er betrachtet die Versform als ein Mittel der Distanzierung von Figuren und Zuschauern, d. h., die sprachliche Distanz soll die zeitliche bewußt machen.[173]

Bei Tolstoj gibt es zunächst – wie bei Puškin und dessen Vorbild Shakespeare – ein Nebeneinander von Vers und Prosa, wobei letztere in der Regel den Volksszenen vorbehalten ist.[174] Innerhalb dieser Szenen geht zum Teil auch der Text der adligen Figuren in Prosa über, er bleibt aber von dem der Figuren aus dem Volk stilistisch deutlich unterschieden. Die Repliken der Figuren aus den unteren Schichten sind durch volkssprachliche Wörter und Phraseologismen, fehlerhafte Ausdrücke, einfache Syntax etc. gekennzeichnet, wobei sogar innerhalb dieser stilistischen Ebene noch gewisse Differenzierungen auszumachen sind. Was die Figuren hohen Standes betrifft, so haben einige von ihnen ihre eigene Metaphorik, bedienen sich spezieller rhetorischer Mittel oder weisen Besonderheiten im sprachlichen Verhalten auf, d. h., sie sind durch ihre Sprache charakterisiert.[175]

Diese Sprachkonzeption drückt sich auch darin aus, daß Sprache und sprachliches Verhalten gelegentlich in der Figurenrede thematisch werden. So geschieht es, wenn in der Bojarenszene zu Beginn von *Smert' Ioanna Groznogo* Godunov aufgefordert wird, lauter zu

[173] Vgl. L. M. Lotman, Vvedenie, in: Istorija russkoj dramaturgii. Vtoraja polovina XIX - načalo XX veka, Leningrad 1987, S. 7-37, hier: S. 19. Tolstoj hat dies so nicht reflektiert, und es wäre ihm wohl auch kaum in den Sinn gekommen, eine historische Tragödie anders als in Versen zu schreiben.

[174] Daß in *Posadnik* diese Regel nicht eingehalten wird, ist vermutlich dadurch begründet, daß Tolstoj seine Entwürfe in Prosa schrieb und den Text nachher in Blankverse umarbeitete.

[175] Zur sprachlichen Identität aller Hauptfiguren sowie mehrerer Nebenfiguren ausführlich (mit zahlreichen Zitaten) Padro, aaO., S. 164.

sprechen, und anschließend der Fürst Sickij dessen Rede folgendermaßen kommentiert:

> Bojar, du bist redegewandt, ich weiß!
> Du verstehst es, mit verschlagener Zunge
> Alles zu vergolden, was dir von Nutzen ist![176]

Eine Besonderheit der Sprache Ivan Groznyjs ist die Verwendung von Ironie, etwa wenn er erfährt, daß Sickij seine Rückkehr auf den Thron nicht gutheißt, und dies mit den Worten „Schau an, was für ein Spaßmacher!" kommentiert, um gleich darauf dessen Todesurteil auszusprechen.[177]

In *Car' Boris*, wo – wie auch sonst in der Trilogie – Endreime in der Regel nur als Schlußmarkierung von Szenen oder Monologen anzutreffen sind, wird der Reim zur Kennzeichnung des dänischen Prinzen Christian eingesetzt. Nicht nur sein Bericht über seine Herkunft ist durchgehend gereimt, auch sonst finden sich mehrfach Reime in seinen Repliken. Die Frage, ob diese Reime dem Autor oder der Figur zuzuordnen sind, ist sicher zugunsten des Autors zu entscheiden, denn das Poetische der Rede Christians wird auf der Figurenebene nicht thematisiert. Es macht aber ein wesentliches Element seiner sprachlichen Identität aus.

Ebenso wie die Individualisierung drückt sich auch die Psychologisierung der Figuren zu einem wesentlichen Teil in der Sprachverwendung aus. Daß Figuren nach psychologischen Kriterien konzipiert sind, wird unter anderem daran deutlich, daß ihr Sprechen der jeweiligen psychischen Disposition angepaßt ist. Für die Sprache selbst bedeutet das, daß ihre expressive Funktion in den Vordergrund tritt. In Erregungszuständen etwa wird die reflektierte Sprache, die sonst die Stilnorm ist, verlassen – die Syntax zeigt Auflösungstendenzen, die Sätze werden verkürzt, Fragen und Ausrufe gehäuft bzw. wörtlich wiederholt. Als Beispiel ließe sich die Rede Ivans anführen, als er in einer Wahnvorstellung ein Knirschen im Keller zu hören glaubt.[178] Noch ausdrucksvoller ist die Schlußszene, in der Ivan die Absichten Godunovs durchschaut, wobei Tolstoj mit besonderer Kunst die fragmentarische Rede des sterbenden Zaren

[176] *Smert' Ioanna Groznogo*, I. 1, S. 138.
[177] Ebd., I. 2, S. 154.
[178] Vgl. *Smert' Ioanna Groznogo*, IV. 2, S. 214.

vollkommen in die Versstruktur einfügt. Um dies zu zeigen, wird hier ausnahmsweise auch der russische Text angeführt:

Не миновал? – Кириллин день? – Ты смеешь –
Ты смеешь мне в глаза – злодей! – Ты – ты –
Я понял взгляд твой! – Ты меня убить –
Убить пришел! – Изменник! – Палачей! –
Феодор! – Сын! – Не верь ему! – Он вор! –
Не верь ему! – А!

Noch nicht vorbei? – Der Kyrillstag? – Du wagst es –
Du wagst es, mir in die Augen – Bösewicht! – Du – du –
Ich habe deinen Blick verstanden! – Mich zu töten –
Zu töten kamst du! – Treuloser! – Wachen! –
Fedor! – Sohn! – Trau ihm nicht! – Er ist ein Verräter! –
Trau ihm nicht! – Ah![179]

Die Zahl der Monologe ist in der Trilogie relativ groß, und meist sind sie nicht besonders motiviert, sondern machen von dieser konventionalisierten Form Gebrauch, um Gedanken und Empfindungen in für den Zuschauer verbindlicher Weise zu vermitteln. Daß der gewisse Widerspruch zu einer psychologischen Figurenkonzeption von Tolstoj gespürt wurde, zeigt sich darin, daß er in dem noch stärker auf Psychologie angelegten *Posadnik* die Zahl der Monologe einschränkt. Außerdem gibt es Beispiele, daß das Monologisieren einer Figur aus der Konventionalität herausgehoben und auf der Figurenebene reflektiert wird.

„Du bist allein, Christian? / Mit wem hast du gesprochen?" fragt Ksenja den dänischen Prinzen, dessen Ahnungen von Godunovs Mordtat sich verdichten.[180] Sein Monolog wird dadurch – ebenso wie seine sprunghafte Rede – zum Ausdruck beginnender geistiger Verwirrung.

Abschließend soll nun die Figur des Fedor Ioannovič betrachtet werden, die nicht nur eine zusammenfassende Darstellung der Besonderheiten von Tolstojs Gestaltung dramatischer Figuren erlaubt, sondern auch nach allgemeinem Urteil deren herausragendes Beispiel ist. Seine Konzeption dieser Figur definiert der Autor im „Projekt" zur zweiten Tragödie, indem er ihm die Rolle des Schicksals der griechischen Antike zuweist, welches die Helden (Godunov und

[179] Ebd., V. 2, S. 254.
[180] *Car' Boris*, IV. 3, S. 494.

Šujskij) in die „unausweichliche Katastrophe" treibe. Damit umreißt Tolstoj die kompositionelle Funktion Fedors – nicht umsonst findet sich diese Definition in dem Abschnitt zur „Architektur der Tragödie". Allerdings sei Fedor „keine abstrakte Idee, sondern eine lebendige Person, die selbst ihr Schicksal hat, welches aus ihrem Charakter und Handeln resultiert".[181] Die Bezeichnung „lebendige Person" deutet auf eine mehrdimensionale Konzeption hin, die sich auch tatsächlich nachweisen läßt (und für die das „Projekt" reiches Belegmaterial liefert) und beweist, daß Fedor nach der Absicht des Autors mehr sein soll als „der Prototyp des absolut guten und unschuldigen Menschen", wie ihn Stender-Petersen nennt.[182] Er ist eben kein Typ, sondern ein Individuum mit vielen unterschiedlichen und bisweilen in Widerstreit tretenden Seiten. Zugleich ist er aber der Versuch, einen im religiös-ethischen Sinne „vollendet schönen Menschen" darzustellen, wie W. Kasack mit Bezug auf Dostoevskijs *Idiot* gesagt hat.[183] Der Bezug zu dem Fürsten Myškin in Dostoevskijs Roman ist schon früh herausgestellt und oft wiederholt worden, und von dem Schauspieler Pavel Orlenev, der seine größten Erfolge in der Rolle des Fedor hatte, ist überliefert, daß er es ablehnte, die Hauptrolle in einer Bühnenfassung des Romans zu spielen: „Ich fürchtete, im Fürsten Myškin den Zaren Fedor zu wiederholen – so viel haben sie gemeinsam".[184]

In stilistischer Hinsicht sowie in seinem Dialogverhalten ist Fedor deutlich von allen anderen Figuren unterschieden. Er verwendet häufig Diminutivformen, die zugleich volkstümlich und kindlich wirken. Seine Syntax ist so einfach wie seine Argumente und Gedankengänge, und in Zuständen innerer Erregung ist seine Rede stark

[181] Proekt postanovki na scenu tragedii „Car' Fedor Ioannovič", aaO., S. 514.

[182] A. Stender-Petersen, aaO., Bd. 2, S. 317.

[183] W. Kasack, Die Klassiker der russischen Literatur (1986), S. 70.

[184] Vgl. I. Jampol'skij, A. K. Tolstoj i ego dramatičeskie proizvedenija, aaO., S. 20 (hiernach auch das Zitat Orlenevs). Übrigens entstanden *Idiot* und *Car' Fedor* nahezu zeitgleich, so daß ein Einfluß des einen Autors auf den anderen nicht vorliegen kann. Ivancin führt als weitere verwandte Figur Platon Karataev aus Lev Tolstojs *Krieg und Frieden* an (aaO., S. 199), wobei freilich der Kontrast zwischen volkstümlicher Einfachheit und hohem Stand fehlt.

beeinträchtigt. Im Dialog ist er unfähig, einen eigenen Standpunkt durchzuhalten; insbesondere von Godunov, der über das notwendige rhetorische und argumentative Instrumentarium verfügt, läßt er sich immer wieder in die Enge treiben. Diese Dialoge verdeutlichen, wie seine Weichheit und sein Harmoniebedürfnis die positive Kraft seiner Güte zunichte machen.

Die Tragik Fedors resultiert aus der Rolle des Zaren, in die er gezwungen wird und der er nicht gewachsen ist. Im „Projekt" zur ersten Tragödie weist Tolstoj auf die Kleidung Fedors hin, die wie bei keiner anderen Figur der Trilogie charakterisierende Bedeutung hat. Der Thronfolger soll in Brokat und Samt auftreten, jedoch wirken „wie in einem fremden Kleid".[185] Fedor ist eine tragische Figur von besonderer Art (anders als Godunov, der aus eigener Kraft und dank seiner außergewöhnlichen Fähigkeiten jene Höhe erreicht, aus der er am Ende abstürzt), und hierin liegt nach L. Lotman auch seine Sonderstellung in der Dramatik der Epoche begründet. Fedor hat nicht die „Erhabenheit" der „traditionellen tragischen Helden", sondern er ähnelt den einfachen Menschen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der russischen Dramatik mehr und mehr in den Vordergrund treten.[186]

Wenn also Tschiževskij das Drama *Car' Fedor Ioannovič* „zu den besten des russischen Bühnenrepertoires" rechnet,[187] so beruht dieses Urteil nicht zuletzt auf Tolstojs Kunst, in der Figur des Zaren Fedor Ioannovič poetische Sprache mit Expressivität und gedanklicher Schlichtheit, hohen Stand mit menschlicher Einfachheit, das Ideal einer Verkörperung christlicher Liebe mit dem Versagen aus Schwäche zu einem Ganzen zu verbinden.

---

[185] Proekt postanovki na scenu tragedii „Smert' Ioanna Groznogo", aaO., S. 477.

[186] Vgl. Lotman, aaO., S. 19.

[187] D. Tschiževskij, Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 2 (1967), S. 151.

VI. ZUSAMMENFASSUNG

Aleksej Konstantinovič Tolstoj ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der einzige russische Schriftsteller von Rang, der mit Werken in allen drei Hauptgattungen – d. h. als Lyriker, als epischer Erzähler und als Dramatiker – hervorgetreten ist. Ziel der vorliegenden Studie war es, das Gesamtwerk Tolstojs in der ganzen Bandbreite der von ihm gepflegten Gattungen und Untergattungen darzustellen sowie deren Eigenart und ihre Stellung im literarhistorischen Kontext herauszuarbeiten. Da eine Monographie über Leben und Werk des Autors bisher in deutscher Sprache nicht vorliegt, wurde der Darstellung der Lebens- und Schaffensphasen sowie der zeitgenössischen Rezeption ein eigenes Kapitel gewidmet.

Bei der Untersuchung der Werke bildet die Gattung das primäre Gliederungsprinzip, worin sich zugleich die Entwicklung Tolstojs widerspiegelt. Die frühen Prosawerke bilden erzähltechnisch die Basis für den Roman, während die darin sich niederschlagende Auseinandersetzung mit der russischen Geschichte (und der Versuch ihrer literarischen Bewältigung) wiederum als Vorbereitung für die Dramen angesehen werden kann. Die Gedichte, die nicht auf einzelne Schaffensphasen beschränkt sind, dokumentieren parallele und komplementäre Entwicklungen, wobei Schwerpunkte in den Natur- und Liebesgedichten sowie den religiösen bzw. poetologisch-philosophischen Dichtungen der späten fünfziger Jahre, dann in den Balladen und Satiren der sechziger Jahre und schließlich in den späten phantastischen Versepen der letzten Lebensjahre liegen.

Die frühe Prosa läßt sich – wenn man von den Jagdskizzen absieht – weitgehend unter M. Bachtins Begriff der romantischen Groteske fassen, die durch die Infragestellung der normalen Welt, ihres Ernstes, ihrer Rationalität bestimmt ist. Die Erzählung über den skurrilen Gutsbesitzer Bervenkovskij repräsentiert die Form der komischen Groteske, während die übrigen frühen Erzählungen der phantastischen Groteske zuzurechnen sind.

Mit dem Vampirismus, der in *La famille du vourdalak* ganz im Vordergrund steht und zu dem in *Upyr'* weitere phantastische Elemente hinzutreten, wählt Tolstoj ein in der russischen Literatur zu seiner Zeit recht ungewöhnliches Motiv, das in England und Frankreich aber schon konventionell ist. Nur in *La famille du vourdalak* verbindet es sich mit dem Motiv der dämonischen Verführerin. Bei der Einbeziehung der phantastischen Welt überwiegt zumeist die spielerisch-unterhaltende Absicht, während die Infragestellung der normalen Welt den Texten als Grundhaltung inhärent ist, aber nicht ausdrücklich reflektiert wird. Dagegen erweist sich *Amena* als ernsthafter in der Thematik, indem phantastisch-mythologische Elemente mit einem Religions- und Gewissenskonflikt verknüpft werden.

In erzähltechnischer Hinsicht sind die Texte recht unterschiedlich. Am einfachsten ist *La famille du vourdalak* angelegt. Hier gibt es keine komplexen Konstellationen, die Geschehenselemente reihen sich parataktisch aneinander und sind in das urepische Reisemotiv eingelagert. *Le rendez-vouz dans trois cent ans* bringt dagegen bereits mehrere Zeitebenen in einen sinnstiftenden Bezug zueinander. In *Upyr'* schließlich liegt ein hochkompliziertes Geflecht korrelierender Geschehensmomente und Geschehensfolgen vor, die räumlich bzw. zeitlich voneinander weit entfernt sind. Eine Schicht des Gegenwartsgeschehens besteht in der Aufdeckung dieser Korrelationen, so daß von einer analytischen Struktur gesprochen werden kann. Zum anderen gibt es aber auch vorausgewendete Spannungs- und Handlungselemente. *Upyr'* ist außerdem die einzige dieser frühen Erzählungen, die sich der Er-Struktur bedient. Der zunächst ganz auf seinen gesunden Menschenverstand vertrauende und rationale Erklärungen stets gern aufgreifende Runevskij dient dabei als Zentral- und Identifikationsfigur. Durch sein Schwanken zwischen natürlicher und übernatürlicher Interpretation entsteht jene Ambivalenz, die nach der Definition Todorovs eine Bedingung des Phantastischen ist. Da es oberhalb der Figurenebene keinen konturierten Erzähler gibt, der aus einer Position der Allwissenheit kommentierend oder interpretierend eingreifen würde, wird der Leser allein durch diese Figur geführt. Die übrigen Erzählungen wählen die Form der Rahmenerzählung, so daß die Ambivalenz nicht für die

jeweilige Erzählerfigur besteht – für sie ist das Übernatürliche zweifelsfrei wahr, weil selbst erlebt –, sondern nur für den Rezipienten.

Ein zentrales künstlerisches Mittel der Motivierung des Grotesken ist bei Tolstoj die Raumgestaltung. Die Räume, in denen die Figuren übernatürliche Erlebnisse haben, sind ausdrücklich von der normalen Alltagswelt abgegrenzt, es sind Gebäude von ungewöhnlicher Architektur bzw. Innenausstattung oder (oft verlassene) Gebäude mit einer rätselhaften Vorgeschichte. Auch geographische Exotik (Serbien in *La famille du vourdalak* bzw. Italien in *Upyr'*) dient als Legitimation der Phantastik.

Anders als etwa bei Gogol' oder auch in den späteren Satiren Tolstojs gibt es in der frühen Prosa keine groteske Zweischichtigkeit in den sprachlichen Mikrostrukturen, d. h., ein grotesker Stil liegt nicht auf allen Ebenen vor.

Die Alltagswelt dient in erster Linie als Kontrastfolie und hat nur geringe Eigenbedeutung. Gesellschaftsbeschreibung oder Gesellschaftssatire spielt bei Tolstoj bis Ende der vierziger Jahre kaum eine Rolle. Jedoch dokumentiert die den frühen Erzählungen gemeinsame Grundhaltung der Infragestellung des Normativen die Anlage zum Satiriker. Darüber hinaus zeigt sich – vor allem in *Upyr'* – Fähigkeit des Autors, verschiedene Handlungslinien in kunstvoller Weise miteinander zu verflechten, eine Fähigkeit, die ihm bei der Konzeption seines Romans und seiner Dramen von Nutzen ist.

Die Jagdskizzen mit ihrer episch-parataktischen Struktur finden im Werk Tolstojs keine unmittelbare Fortsetzung. Durch die Subjektivität der Erlebnisschilderung stehen sie der Naturlyrik nahe.

Was den Roman *Knjaz' Serebrjanyj* betrifft, so stehen sich ein großer Erfolg beim lesenden Publikum und eine weitgehend negative Aufnahme in der zeitgenössischen Kritik gegenüber. Ansatzpunkt der Kritiker war die Wiederaufnahme des in den dreißiger Jahren von Zagoskin nach Rußland verpflanzten Typs des historischen Romans, wie ihn Sir Walter Scott geschaffen hatte. Zagoskin hatte eine Mode ausgelöst, in deren Folge der historische Roman zur Massenliteratur wurde und in Klischees erstarrte. Übersehen wurde die starke historische Motivation, die sich bei Tolstoj mit der Verwendung dieser Romanform verband. Kompositionell gelingt es ihm, eine

mehrsträngige Handlung, der eine äußerst komplexe Figurenkonstellation zugrunde liegt, mit dem Prinzip relativer zeitlicher Konzentration (auf etwa ein halbes Jahr) zu verbinden. Bei der Figurenkonstellation vermeidet er jene primitive Gegenüberstellung zweier Konfliktparteien, einer guten und einer bösen, wie sie bei manchen Nachahmern Scotts festzustellen ist. Die beiden Lager der Bojaren und der Opričniki sind keineswegs eindeutig definiert, und mehrere Figuren wechseln von einem Lager in das andere.

Die Zentralfigur Serebrjanyjs entspricht der Romankonzeption Scotts. Er ist ein „mittlerer Held" (im Sinne von Lukács), der zwar als ethisch absolut positive Gestalt angelegt, jedoch nicht mit besonderer Klugheit und politischem Geschick ausgestattet ist. Er rückt so in die Nähe des Jurodivyj, des Narren in Christo, der ihn im Roman auch seinen Bruder nennt. Der Grad der Psychologisierung ist bei den vorwiegend negativen oder den ambivalenten Charakteren (Ivan, Basmanov, Godunov) größer. Die Eindimensionalität und schwache Psychologisierung mancher Figuren ist zum Teil durch die Absicht bedingt, ideale Charaktere darzustellen (Serebrjanyj, Elena, Maksim), zum Teil erklärt sie sich aus der Anlehnung an die Volksdichtung (Bylinenhelden). Ein romantisches Element ist die Tendenz zu grotesker Überzeichnung (z. B. bei der Darstellung Maljutas), die sich gelegentlich mit Schauerelementen (Visionen Ivans) verbindet.

Daß Tolstoj gerade auch bei der weitgehend negativen Gestalt Ivans identifikationsfördernde Techniken einsetzt, ist ein Hinweis darauf, daß es ihm um ein Verständnis der Epoche, um Einsichten in die Logik dieses despotischen Systems geht.

Wie in der frühen Prosa kommt der Raumgestaltung große Bedeutung zu. Die Räume dienen als semantische Zentren, welche bestimmte Wertesysteme sinnbildlich vertreten. So steht die Sloboda, deren eigentlicher (ursprünglicher) Wortsinn ‚Freiheit' ist, nicht nur für dessen Gegenteil, nämlich Unfreiheit, sondern für die Perversion einer ganzen Reihe von Werten: Freiheit, Ehre, Würde, Recht, Frömmigkeit, Schönheit etc. – all das wird durch den Zaren und seine Opričniki verspottet, parodiert, ins Gegenteil verkehrt. Die Hauptstadt Moskau, die nach dem Verständnis des Volkes eigentlich Herrschaftzentrum und Symbol der Größe Rußlands sein soll, wird zur Richtstätte, zur Bühne für die von Ivan inszenierten

Grausamkeiten degradiert. Mit uneingeschränkt positiven Assoziationen verbinden sich die Klöster. Sie sind vom weltlichen Leben abgeschlossene Bereiche und repräsentieren die intakten religiösen und ethischen Werte. Diese beiden Merkmale machen sie als Zufluchtsorte für Elena und Maksim geeignet. Die Mühle im Wald ist ein Raum, in dem das Wunderbare möglich ist, in dem sich russischer Volksaberglaube und romantische Erzähltradition berühren.

Bestimmend für Stil und Anlage des Romans ist über das Modell Scotts hinaus die Einbeziehung fremder Stile und Perspektiven. Der Erzählertext variiert zwischen episch neutralem (leicht archaisierendem) Stil, dem (oft hyperbolischen) Stil der Volksdichtungen (Byline, Volkslied, historisches Lied), dem Stil der Chroniken sowie dem lyrisch-poetischen Stil. Es wird deutlich, daß Tolstoj die Volksdichtung als historische Quelle verwendet, wenn auch nicht im Sinne einer Tatsachenüberlieferung, wohl aber als Dokumente des Denkens und Empfindens des russischen Volkes.

Bedingt ist diese Romankonzeption durch das Anliegen, das Grundproblem des Despotismus in seiner konkreten historischen Ausprägung künstlerisch umzusetzen. Es geht Tolstoj mehr als den meisten seiner Vorläufer im Bereich des historischen Romans um die Wahrheit der Geschichte selbst, was übrigens auch aus dem Engagement abzulesen ist, mit dem er sich in Briefen über die dargestellte Epoche äußert. Die Einwände, die verschiedene Historiker und Literaturkritiker gegen die Anachronismen im Roman erhoben haben, sind vom Autor zu Recht mit dem Hinweis auf sein Ziel, die Wahrheit des Gesamtbildes, zurückgewiesen worden.

Als Lyriker tritt Tolstoj in einer Zeit in Erscheinung, die dafür denkbar ungünstig ist, in der Zeit des Übergangs von der natürlichen Schule zum Realismus, während die Literaturkritik von Reformideen und dem Gedanken einer für den sozialen Fortschritt instrumentalisierten Literatur beherrscht ist. Tolstoj gehört zu einer kleinen Schar von Dichtern, die für die Kunst um der Kunst willen einstehen, ohne allerdings einem reinen Ästhetizismus das Wort zu reden. Eine Sonderstellung nimmt Tolstoj insofern ein, als er auch als Satiriker hervortritt und sich in dieser Eigenschaft gleichermaßen gegen die staatlichen Freiheitsbeschränkungen (Zensur etc.) und gegen den polemischen Dogmatismus der Radikalen wendet. Frei-

heit der Kunst besteht in seinem Verständnis darin, die Kunst vor einer Unterwerfung unter irgendeine von außen herangetragene Zweckbestimmung zu bewahren.

Als Hauptthemen der Kurzlyrik schälen sich Natur, Liebe (in individuell-persönlicher sowie in religiös-philosophischer Perspektive), Kunst und Dichter sowie Reflexionen über Lebensweg und Seelenstimmungen heraus. In den frühen Gedichten erweist sich die Natur als weitgehend abstraktes, idealisiertes Bild im Sinne einer Verherrlichung der Heimat (Ukraine). In den späteren Werken gibt es einerseits die konkret erlebte russische Landschaft, andererseits die Natur in bildhafter Funktion – als Analogie zu Phänomenen des menschlichen Lebens.

Die Liebeslyrik ist fast vollständig an Sof'ja Andreevna, Tolstojs Lebensgefährtin seit den fünfziger Jahren und spätere Ehefrau, gerichtet. Die Identifizierbarkeit von Sprecher und angesprochenem Gegenüber und die nachvollziehbare Entwicklung ihrer Beziehung verleiht den Liebesgedichten einen engen, fast sujethaften Zusammenhalt. Als Unterthemen der Liebeslyrik lassen sich unter anderem die Trennung von der Geliebten (und gleichzeitige geistige Nähe), die Wandelbarkeit der Liebe (Konflikt von Liebe und Freiheit), die Gegenüberstellung von Liebe und Leidenschaft sowie die religiöse Interpretation der Liebe (irdische und himmlische Liebe) herausarbeiten. In den Gedichten, die das Thema mit philosophisch-kosmologischen Fragestellungen verknüpfen, wird die Liebe als überpersönliche, göttliche Kraft und zugleich als Ursprung der Schöpfung deutlich. Entsprechend werden Elemente der göttlichen Liebe auch in der gesamten Schöpfung, in allen Erscheinungen der Natur, erblickt. Auch die unmittelbar an die Geliebte gerichteten Gedichte zeigen das Liebesthema fast ausschließlich von seiner „ideellen Seite" (V. Solov'ev), das Körperlich-Sinnliche spielt nur eine geringe Rolle.

Die poetologischen Gedichte sind in der Frühphase (vierziger Jahre) noch stark an Vorbildern (Puškin, Lermontov, Baratynskij) orientiert und enthalten keine eigene Bildlichkeit. Ab Mitte der fünfziger Jahre entwickelt Tolstoj in Anknüpfung an die Philosophie Schellings und ihre Vermittler im russischen Raum eine eigene Theorie, nach der der Künstler nicht der Schöpfer seiner Werke ist,

sondern diese immer schon vorhanden sind und vom Künstler nur „gefunden" werden müssen. Sein Postulat, daß der Dichter sich vom Irdischen abwenden und auf das Geistige konzentrieren müsse, steht im Einklang mit den Vorstellungen der Romantiker, es wird aber in durchaus individueller Weise begründet. Das Motiv des Ausgestoßenseins oder der stolzen Einsamkeit ist Tolstoj hingegen fremd. Seltener äußert er sich zum Künstlerthema in didaktisch-kämpferischer Tonart. Die betreffenden Texte stehen im Dienst der Verteidigung der Autonomie der Kunst.

Die historischen und patriotischen Gedichte – hierzu gehören auch Balladen und Parodien – haben in der Frühphase zuweilen eine panslavistische Tendenz, die sich mit idealisierten Landschaftsbildern und idyllischen Beschreibungen des Volkslebens verbindet. Die historischen Balladen haben als Schwerpunkte die Zeit Ivan Groznyjs und das Kiever Rußland. Für Balladen wie *Vasilij Šibanov*, die thematisch und stofflich einen engen Bezug zum Roman und zur Trilogie aufweisen, sind als Vorbilder altrussische Heiligenviten und die europäische legendenhafte Ballade anzusetzen, die historische Quelle ist die Darstellung der russischen Geschichte von Karamzin. In den Balladen über die Kiever Zeit liegt ein Schwerpunkt darauf, das Eingebundensein Rußlands in europäische Zusammenhänge herauszustellen. Einiges Material hat Tolstoj dabei aus Darstellungen der Geschichte Dänemarks entnommen. Von humoristischer Seite geht Tolstoj das historische Thema in seiner Chronikparodie an, die von der mythischen Vorzeit bis in seine unmittelbare Gegenwart reicht.

Mit den gesellschaftlichen Gegebenheiten seiner Zeit hat sich Tolstoj ausschließlich in satirischer Form befaßt. Dabei ist die kritisch entlarvende Funktion ein zum Postulat der reinen Kunst komplementäres Element. Ziel der Kritik sind sowohl Positivismus und Utilitarismus der revolutionären Opposition als auch die doppelgesichtige autoritäre Ordnung mit dem pseudoliberalen Auftreten der Staatsbeamten auf der einen Seite und politischer Justiz und Zensur auf der anderen. Mit seiner konservativen, geschichtsbewußten Haltung unterscheidet sich Tolstoj von den zu seiner Zeit maßgeblichen Satirikern Nekrasov (Verssatire) und Saltykov-Ščedrin (Prosa), die dem fortschrittlichen Lager angehören.

Die zentralen Themen der Kurzlyrik spielen auch in den Balladen eine – wenn auch untergeordnete – Rolle. So gibt es Liebesballaden (etwa die märchenhaft-humoristische Brautwerbung am Hof des Kiever Fürsten Vladimir) und poetologische Balladen, unter denen jene vom blinden Sänger, der allein für die Natur um ihn herum singt, herausragt. Daneben gibt es noch Texte aus den vierziger Jahren, die in der Tradition der numinosen Ballade stehen, wie sie der Dichter aus der deutschen Literatur und den Übertragungen Žukovskijs kannte.

Die religiösen Verserzählungen lehnen sich an die Form der Heiligenviten an. Während dieses Element in *Grešnica* ganz im Vordergrund steht, werden in *Ioann Damaskin* verschiedene formale und thematische Schichten miteinander verbunden. Es stehen historische und legendenhafte, religiöse und poetologische, epische und lyrische Elemente gleichberechtigt nebeneinander.

In den phantastischen Versepen, die dem Spätwerk Tolstojs angehören, liegen zwei in Stoff und Form sehr unterschiedliche Texte vor. *Drakon* ist eine im italienischen Mittelalter angesiedelte Rahmenerzählung. *Portret* hingegen ist eine Ich-Erzählung mit autobiographischem Hintergrund, die eine auf die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts zu datierende Kindheitserinnerung zum Gegenstand hat. Formal ist *Drakon* von dem Versuch einer Stilisierung geprägt, die am deutlichsten durch die Verwendung von Terzinen (nach dem Vorbild von Dantes *Göttlicher Komödie*) zum Ausdruck kommt. Das Übernatürliche (Auftreten eines riesigen, menschenverschlingenden Drachen) hat hier, anders als in den frühen Prosaerzählungen, eine entschieden symbolische Funktion. Der Drache ist Sinnbild einer historischen Katastrophe.

Im engeren Sinne der Phantastik zuzurechnen ist die Darstellung des lebendigen Porträts, nämlich insofern, als hier vom Erzähler bewußt beide Interpretationsmöglichkeiten, die natürliche wie die übernatürliche, offengehalten und durch gezielte Hinweise unterstützt werden. Das starke Eingreifen des Erzählers durch – teils ironische – Kommentare, Anspielungen und Vergleiche ist eine Besonderheit dieses Textes. Von der Phantastik der Frühwerke unterscheidet sich auch diese Erzählung, indem sie dem übernatürlichen Erleben einen besonderen Sinn verleiht. Das Übernatürliche

steht im Kontext einer Selbstreflexion des Dichters und wird in neuer Weise mit dem Liebesthema verknüpft.

Die strukturalen Analysen der Gedichte machten deutlich, daß bei Tolstoj in allen Gattungen narrative Elemente, Dialogelemente und Elemente lyrischer Subjekt-Objekt-Durchdringung auftreten. Ein weiteres Charakteristikum ist die häufige Dialogisierung von Texten durch Projektion von Teilen des Sprecherbewußtseins nach außen, durch Einbeziehung fremden Bewußtseins bzw. fremder Stile in den Text des lyrischen Subjekts und durch die Form der Rollenlyrik. In den stark subjektiven numinosen Balladen fallen Erzähler und impliziter Autor praktisch zusammen, während in den poetologischen Balladen eine Annäherung von Erzähler und (Künstler-)Figur stattfindet. In *Ioann Damaskin* gibt es darüber hinaus Passagen in Ich-Form mit Johannes als Sprecher.

Hinsichtlich der rhetorischen Mittel ist eine Mischung von individuellem Stil und angeeigneten Stilzügen, insbesondere aus der Volksdichtung festzustellen. Archaismen und Kirchenslavismen als semantische Markierung (poetologische Bedeutung) und als Stilisierung (vor allem bei historischen Stoffen). Eine konzentrierte rhetorische Durchformung der Texte (auf phonetischer und morphologischer Ebene) ist allerdings relativ selten.

Unter den stilistischen Techniken der Komik in den humoristischen und parodistischen Texten sind komische Reime (fremdsprachliche, gespaltene, unvollständige etc.), Wortspiele, Ironie, Alogismen sowie verschiedene Formen der Kontrastierung von Sprachstilen (Kanzleisprache, gesellschaftlich-politischer Jargon, naturwissenschaftlicher Stil etc.) für Tolstoj charakteristisch.

In der Geschichte des russischen Verses hat Tolstoj seinen bedeutendsten Beitrag durch die Einführung unreiner Reime geleistet, die er auch theoretisch begründete.

Insgesamt wird Tolstoj als ein Dichter von großer formaler wie thematisch-stofflicher Vielfalt deutlich. Daß er in der Sekundärliteratur häufig unterschätzt wurde, hat nicht nur politisch-weltanschauliche Gründe, sondern hängt auch damit zusammen, daß zumeist nur Einzelaspekte (vornehmlich Gattungen bzw. Untergattungen) im Mittelpunkt der Betrachtungen standen, während seine Bedeutung erst bei Berücksichtigung der Gesamtheit

und Vielfalt seiner Dichtungen in vollem Umfang offenbar wird.

Als Dramatiker tritt Tolstoj erstmals 1851 mit dem Koz'ma-Prutkov-Stück *Fantazija* an die Öffentlichkeit, das er zusammen mit A. M. Žemčužnikov verfaßte. In diesem Einakter werden Klischees komischer Unterhaltungsstücke parodiert, das handlungsbestimmende Motiv der Brautwerbung wird verfremdet und die Fiktionalität durch Wendungen der Figuren an Orchestermusiker mit Klagen über den Text des Stückes aufgehoben.

In *Don Žuan* greift Tolstoj einen Stoff mit langer und reicher Tradition auf, der in Rußland in herausragender Weise von Puškin gestaltet wurde. Jedoch orientiert sich Tolstoj mit seinem „dramatischen Gedicht", dessen Anliegen in erster Linie philosophisch ist, nicht an Puškin, sondern an E. T. A. Hoffmann und dessen Don-Juan-Erzählung. Formal dient das Mysterienspiel als Vorbild, wodurch nicht nur der Prolog (als Einführung in die Thematik) bedingt ist, sondern auch die Typenhaftigkeit der Charaktere. Die eigentliche Handlung ist motiviert als ein Wettstreit zwischen Gut und Böse, die in personifizierter Gestalt als himmlische Geister und Satan auftreten. Der Grundidee entsprechend ist Don Juan auf der Suche nach dem Ideal weiblicher Schönheit und Vollkommenheit, das ihm der Satan in immer neuen Frauen vortäuscht, um ihn anschließend die desillusionierende Wahrheit erblicken zu lassen. Der äußere Konflikt der bösen und guten Kräfte wird als innerer Konflikt in die Figur verlagert, wo er sich als Konflikt von Glaube und Unglaube, echter Liebe und Enttäuschung, Identität und Rolle konkretisiert. In der ersten Fassung wurde die religiöse Dimension des Textes noch deutlicher. Hier wird Don Juan vor der Verdammnis errettet, er wird Mönch und findet zum Weg der Läuterung. Das Problem des Unglaubens war aktueller als die zeitgenössische Rezeption erkannte. Diese Sicht war offenbar durch den exotischen Stoff verstellt. Gemäß der Unterordnung der Dramenform unter das Anliegen, philosophische Anschauungen darzulegen, sind die Figuren weitgehend abstrakt, himmlische Geister und Satan entwickeln in Dialogform das Weltbild eines einzigen Subjekts. Tolstoj selbst bezeichnete seinen Satan – ungeachtet seiner sprachlichen Eigentümlichkeiten – als einen „abstrahierten Begriff des Bösen". Verschiedene distanzierende Elemente, wozu neben dem Prolog auch das Spiel im

Spiel (Theatermetapher) gehört, fügen sich organisch in die vorliegende Konzeption des dramatischen Gedichts ein.

Bei den historischen Dramen zeigen sich zwei grundsätzlich verschiedene, ja gegensätzliche Konzeptionen. Die Trilogie ist eine im engeren Sinne historische Dichtung, in der alle zentralen Figuren aus der Geschichte entnommen sind und das Hauptanliegen in der Veranschaulichung und Analyse der historischen Wahrheit besteht. In *Posadnik* hingegen liegt ein psychologisches Drama vor, das zwar im Rahmen des mittelalterlichen Novgorod angesiedelt ist, aber keine historischen Gestalten und Ereignisse zum Gegenstand hat.

Das herausragende Werk der Gattung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Puškins *Boris Godunov*, ist für die Entwicklung des Dramas in Rußland ohne unmittelbare Wirkung geblieben. Auch nach Puškin versucht man, Stoffe aus der russischen Geschichte in das Schema der klassizistischen Regelpoetik zu pressen. Tolstoj, der sich ebenso bewußt mit Problemen der Dramenpoetik auseinandersetzt wie Puškin, vollzieht keinen derart radikalen Bruch mit der Tradition wie jener. Gleichwohl findet er in den ersten beiden Teilen der Trilogie – nicht zuletzt aufgrund seiner Kenntnis der Geschichtsdramen Schillers und Goethes – zu einer Dramenform, die die Geschlossenheit seiner Vorläufer aufbricht, ohne das Prinzip der Konzentration aufzugeben.

So gibt es in der Trilogie insgesamt sowohl Elemente, die sie zu einer Einheit zusammenbinden, als auch solche, die diese Einheit aufheben. Verbindend wirken die räumliche Beschränkung auf Moskau und seine Umgebung sowie die durchgehende Figur Boris Godunovs. Motivisch ist das Bild des ungeraden Weges oder circulus vitiosus ein für Komposition und Aussage der Trilogie zentrales Element. Daneben wird durch Vorausdeutungen (Weissagungen), Zahlenmotive, weitere Figuren und Räume etc. ein Zusammenhalt zwischen den Stücken geschaffen. Der Einheit wirken die unterschiedlichen Schwerpunkte der einzelnen Dramen entgegen. Jedes hat eine andere Titelfigur, auf die jeweils die wesentlichen Konflikte bezogen sind. Darüber hinaus zeigt sich, daß diese drei Figuren unterschiedliche thematische Aspekte repräsentieren – Ivan die Herrschaft durch Terror und Unrecht, Fedor die Herrschaft durch Güte und Liebe, Boris den Versuch einer gütigen Herrschaft, die

auf Unrecht gebaut ist. Gemeinsam ist ihnen nur das Scheitern.

Der dritte Teil der Trilogie, *Car' Boris*, ist äußerlich völlig abhängig von den vorangegangenen. Tolstoj bezeichnet ihn als die „Katastrophe der Trilogie". Im Unterschied zum ersten und zweiten Teil, die in sich selbständig, der inneren Struktur nach aber vollkommen hypotaktisch sind, enthält *Car' Boris* auf mehreren Ebenen (Geschehensfolgen, Szenen, Figuren) zahlreiche selbständige, episodenhafte Elemente.

Posadnik ähnelt in seiner Komposition den beiden ersten Teilen der Trilogie, die dramatische Konzentration und die Verflechtung der Teile und Handlungslinien sind aber noch gesteigert, das Geschehen – da keine Beschränkung durch historische Fakten gegeben ist – erscheint zeitlich noch stärker gestrafft. Zugleich wird ein umfassendes Bild der Epoche mit unterschiedlichen Bevölkerungsschichten, farbigen Bühneneffekten (Massenszenen) und Details aus dem Alltagsleben dargeboten.

Eine Gemeinsamkeit der historischen Dramen ist die Problematik von politischer Verantwortung und Ethik, welche in Tolstojs dramatischer Gestaltung gedankliche Tiefe und Vielfältigkeit erreicht. In der Trilogie dient sie als Erklärungsansatz für die geschichtlichen Vorgänge selbst, in *Posadnik* dagegen wird sie nur vor einem geschichtlichen Hintergrund entwickelt. Der Posadnik verkörpert eine rigorose ethische Haltung, indem er seine eigenen Interessen, selbst seine Ehre, dem Gemeinwohl unterordnet und damit die Zerstörung seiner selbst in Kauf nimmt. Dagegen glaubt Boris Godunov an die Aufhebung der Schuld durch das damit erwirkte Gute. Während Ivan Groznyj noch über das Bewußtsein der Schuld verfügt und Fedor gar die Schuld für alles Unglück, das um ihn herum geschieht, auf sich nimmt, erkennt Godunov erst kurz vor seinem Ende die Eigendynamik des Unrechts und damit das Falsche seiner Aufrechnung von Gut und Böse.

In den historischen Dramen kommt Tolstojs Kunst der Figurendarstellung zur vollen Entfaltung, seine geschichtlichen Figuren fügt er aus historischen Quellen und der Volksüberlieferung zu mehrdimensionalen Charakterbildern. Das Vorwissen des Publikums, mit dem Tolstoj zu rechnen hat, schränkt ihn bei Figuren wie Ivan und Godunov ein, während er bei Fedor größere Gestaltungsfreiheit hat.

Trotz der durchgängigen Versform (außer in den Volksszenen) und konsequenter Archaisierung erreicht er eine sprachliche Individualisierung nicht nur nach Bevölkerungsschichten, sondern auch nach einzelnen Figuren, wie Ivans Ironie oder die poetische Sprache des Prinzen Christian beispielhaft deutlich machen. Darüber hinaus wird die Sprache der jeweiligen psychischen Disposition der Figur angepaßt.

Im Unterschied zu dem Fürsten Serebrjanyj, mit dem er die im ethischen Sinne rein positive Charakterisierung gemeinsam hat, verfügt der Zar Fedor über eine voll entwickelte Psychologie.

Durch solche Qualitäten in der Schilderung der Figuren, die Synthese von historischem Stoff und dramatischer Konzentration und – im Fall Fedors – die Annäherung des „tragischen Helden" an den „einfachen Menschen" (L. Lotman) gelingt A. K. Tolstoj eine Form der Tragödie, die auch in der Zeit des Realismus und darüber hinaus verstanden wird und überzeugen kann.

LITERATURVERZEICHNIS

1. Allgemeine und theoretische Literatur, Nachschlagewerke, Werke anderer Schriftsteller

ARSEN'EV, K. K.: Kritičeskie ėtjudy po russkoj literature, Bd. II, S.-Peterburg 1888.

BACHTIN, M. M.: Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renesansa, Moskva 1965.

—: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, Hg. R. Lachmann, Frankfurt a. M. 1987.

—: Die Ästhetik des Wortes, Hg. R. Grübel, Frankfurt a. M. 1979.

BELINSKIJ, V. G.: Polnoe sobranie sočinenij, 13 Bde., Moskva 1953-59.

BENZ, E.: Swedenborg als geistiger Wegbereiter der deutschen Romantik und des deutschen Idealismus, Leipzig 1940.

BERKOV, P. N.: Koz'ma Prutkov. Direktor probirnoj palatki i poėt. K istorii russkoj parodii, Leningrad 1933.

BIHLER, H.: Molière. Dom Juan, in: Das Französische Theater vom Barock bis zur Gegenwart, Hg. J. von Stackelberg, 2 Bde., Düsseldorf 1968, Bd. 1, S. 247-270.

BRAUN, K.: Nachts, wenn der schwarze Vampir saugt. Der Vampirismus in der Weltliteratur, in: Die Horen 14.1969, S. 13-26.

BUDOVNIC, I. V.: Ivan Groznyj v russkoj istoričeskoj literature, in: Istoričeskie zapiski 21.1947, S. 271-330.

BYRON'S POETRY. Authoritative Texts, Letters and Journals, Criticism, Images of Byron, Hg. F. D. McConnell, New York 1978.

DAHLMANN, F. Ch.: Geschichte von Dänemark. Dritter Band, Hamburg 1843 (Geschichte der europäischen Staaten, Hg. A. H. L. Heeren und F. A. Ukert. Allgemeine Staatengeschichte Abteilung 1, Werk 13, Bd. 3).

DANTES WERKE, Hg. R. Zoozmann, Leipzig 1921.

DARGESTELLTE GESCHICHTE IN DER EUROPÄISCHEN LITERATUR DES 19. JAHRHUNDERTS, Hg. W. Iser und F. Schalk, Frankfurt a. M. 1970.

DEUTSCHER IDEALISMUS, Hg. R. Bubner, Stuttgart 1978 (Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung, Bd. 6).

DOSTOEVSKIJ, F. M.: Pis'ma, Hg. A. S. Dolinin, 4 Bde., Moskva-Leningrad 1928-1959.

DRUŽININ, A. V.: Prekrasnoe o večnoe, Moskva 1988.

FAAS, E.: El burlador de Sevilla y convidado de piedra, in: Kindlers Literatur Lexikon, 8 Bde., Weinheim 1982, Bd. 2, S. 1694f.

FASMER, M.: Ėtimologičeskij slovar' russkogo jazyka, 4 Bde., Moskva [2]1986-87.

FIEGUTH, R.: Zur Rezeptionslenkung in narrativen und dramatischen Werken, in: Sprache in technischen Zeitalter 47.1973, S. 186-201.

FORSTER, E. M.: Aspects of the Novel, London 1927.

FRENZEL, E.: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, Stuttgart 1976.

—: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, 4., überarb. Aufl. Stuttgart 1976.

GASPAROV, M. L.: Očerk istorii russkogo sticha. Metrika, ritmika, strofika, Moskva 1984.

GERIGK, H.-J.: Alexander Puschkin, Pique-Dame, in: Die russische Novelle, Hg. B. Zelinsky, Düsseldorf 1982, S. 34-45.

GESCHICHTE DER KLASSISCHEN RUSSISCHEN LITERATUR. Hg. W. Düwel et al., Berlin (Ost) 1965.

GOERDT, W.: Russische Philosophie. Zugänge und Durchblicke, Freiburg/München 1984.

GOETHE, J. W. v.: Goethes Gedichte in zeitlicher Folge, Hg. H. Nicolai, Frankfurt a. M. 1982.

GOGOL', N. V.: Sobranie sočinenij v semi tomach, Moskva 1984-1986.

GORODECKIJ, B. P.: Dramaturgija Puškina, Moskva/Leningrad 1953.

DAS GROTESKE IN DER DICHTUNG, Hg. O. F. Best, Darmstadt 1980.

GÜNTHER, H.: Das Groteske bei N. V. Gogol'. Formen und Funktionen, München 1968 (Slavistische Beiträge, Bd. 34).

GUSTAFSON, R. F.: The Imagination of Spring: The Poetry of Afanasy Fet, New Haven/London 1966.

HAGE, V.: „Mein Leben ist geheim". Albert Camus in seinem „Tagebuch 1951-1959", in: Die Zeit Nr. 11 (6. März) 1992, S. 85.

HAMBURGER, K. Die Logik der Dichtung, Stuttgart [3]1977.

HANDBOOK OF RUSSIAN LITERATURE, Hg. V. Terras, New Haven/London 1985.

HANDWÖRTBUCH DES DEUTSCHEN ABERGLAUBENS, Hg. H. Bächtold-Stäubli, 10 Bde., Berlin/Leipzig 1927-1942.

HINCK, W.: Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Kritik und Versuch einer Neuorientierung, Göttingen 1972.

HOFFMANN, E. T. A.: Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean

Paul, Frankfurt a. M. 1990.
ISTORIČESKIE PESNI XIII-XVI VEKOV, Hg. B. N. Putilov, B. M. Dobrovol'skij, Moskva-Leningrad 1960 (Pamjatniki russkogo fol'klora).
ISTORIJA RUSSKOJ DRAMATURGII. XVII - pervaja polovina XIX veka, Hg. L. M. Lotman et al., Leningrad 1982.
ISTORIJA RUSSKOJ DRAMATURGII. Vtoraja polovina XIX - načalo XX veka, Hg. L. M. Lotman et al., Leningrad 1987.
ISTORIJA RUSSKOJ LITERATURY, Hg. N. I. Pruckov et al., 4 Bde., Leningrad 1980-83.
ISTORIJA RUSSKOJ LITERATURY XIX VEKA. Bibliografičeskij ukazatel'. Hg. K. D. Muratova, Moskva-Leningrad 1962.
ISTORIJA RUSSKOJ POĖZII, Hg. B. Gorodeckij, 2 Bde., Leningrad 1968-69.
JORDAN, K.: Investiturstreit und die frühe Stauferzeit, München [2]1975 (Gebhard Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 4).
KAMENSKIJ, Z. A.: Moskovskij kružok ljubomudrov, Moskva 1980.
KARAMZIN, N. M.: Istorija gosudarstva Rossijskogo, 4 Bde., Moskva 1988-1989 (ND der Ausg. von 1842-1844).
KASACK, W.: Die Klassiker der russischen Literatur, Die großen Autoren vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, Düsseldorf 1986.
—: Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasil'evič Gogol', Wiesbaden 1957 (Bibliotheca Slavica).
KAYSER, W.: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg 1957.
KEIL, R.-D.: *Poėma* und *perl sozdanija* — Gogol's ästhetisches Ideal und die Gattung der *Toten Seelen*, in: Primi sobranie pestrych glav. Slavistische und slavenkundliche Beiträge für Peter Brang zum 65. Geburtstag, Hg. C. Goehrke et al., Bern-Frankfurt a. M.—New York-Paris 1989 (Slavica Helvetica, Bd. 33), S. 113-128.
KINDLERS LITERATUR LEXIKON, 8 Bde., Weinheim 1982.
KINDLERS NEUES LITERATUR LEXIKON, Hg. W. Jens, München 1988ff.
KLOTZ, V.: Geschlossene und offene Form im Drama, München [8]1976.
KRATKAJA LITERATURNAJA ĖNCIKLOPEDIJA, 9 Bde., Moskva 1962-78.
LACHMANN, R.: Vorwort, in: M. Bachtin, Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, Frankfurt a. M. 1987, S. 7-46.
LÄMMERT, E.: Bauformen des Erzählens, Stuttgart [6]1975.
LETTENBAUER, W.: Russische Literaturgeschichte, 2. vermehrte und verbesserte Aufl., Wiesbaden 1958.
LEXIKON DER GESCHICHTE RUSSLANDS, Hg. J. Torke, München 1985.
LICHAČEV, D. S., PANČENKO, A. M., PONYRKO, N. V.: Smech v drevnej Rusi, Leningrad 1984.

LITERATURNYE SALONY I KRUŽKI. Pervaja polovina XIX veka, Hg. N. L. Brodskij, Moskva-Leningrad 1930 (ND: Hildesheim, Zürich, New York 1984).

LITERATURNYJ ÉNCIKLOPEDIČESKIJ SLOVAR', Hg. B. M. Koževnikov, P. A. Nikolaev, Moskva 1987.

LORENZ, I.: Russische Jagdterminologie. Analyse des Sprachgebrauchs der Jäger, München 1978 (Arbeiten und Texte zur Slavistik, Bd. 16).

LOTMAN, Ju.: Die Struktur literarischer Texte, München 1972.

—: Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, Hg. K. Eimermacher, Kronberg/Ts. 1974.

LOTMAN, L. M.: Liričeskaja i istoričeskaja poèzija 50-70-ch godov, in: Istorija russkoj poèzii, Bd. 2, Leningrad 1969, S. 124-190.

—: Vvedenie, in: Istorija russkoj dramaturgii. Vtoraja polovina XIX - načalo XX veka, Leningrad 1987, S. 7-37.

LUKÁCS, G.: Probleme des Realimus III (Werke Bd. 6), Neuwied und Berlin 1965.

LUTHER, A.: Geschichte der russischen Literatur, Leipzig 1924.

—: Zur Geschichte des russischen Dramas, in: Meisterwerke der russischen Bühne, Hg. A. Luther, Leipzig o. J. (ca. 1923), S. 9-32.

MACUEV, N.: Chudožestvennaja literatura. Russkaja i perevodnaja v ocenke kritiki. 1933-1937 gg. Bibliografičeskij ukazatel', vyp. 4, Moskva 1940.

—: Chudožestvennaja literatura. Russkaja i perevodnaja. 1938-1953 gg. Bibliografija v 2 t., Moskva 1956, 1959, t. 1, S. 293, t. 2, S. 464.
pisatelej. XIX v., Moskva 1948, S. 140-142, S. 245.

MARZIN, F. F.: Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie, Frankfurt a. M., Bern 1982.

MAYER, H.: Die Wirklichkeit E. T. A. Hoffmanns, in: Romantikforschung seit 1945, Hg. K. Peter, Königstein/Ts. 1980, S. 116-144.

MÉRIMÉE, P.: Gussle oder Ausgewählte illyrische Dichtungen, in: Von denen Vampiren und Menschensaugern. Dichtungen und Dokumente, Hg. D. Sturm und K. Völker, München 1968, S. 70-86.

METZLER-LITERATUR-LEXIKON, Hg. G. und I. Schweikle, Stuttgart 1984.

MEZ'ER, A. V.: Russkaja slovesnost' s XI po XIX stoletie vključitel'no. Bibliografičeskij ukazatel' proizvedenij russkoj slovesnosti, v 2 tt., S.-Peterburg 1899, 1902, t. 2, S. 401-403.

MICHAJLOVSKIJ, N. K.: Ivan Groznyj v russkoj literature, in: ders. Sočinenija, Bd. 6, S.-Peterburg 1897, Sp. 127-220.

NAVRATIL, L.: Folter ohne Gefühl (mit Abbildung „Die Marter des Sisamnes" von Gerard David), in: Zeitmagazin, Nr. 4, 20.1.1989, S. 6f.

NEUHÄUSER, R.: Alexander Puschkin. Boris Godunov, in: Das russische Drama, Hg. B. Zelinsky, Düsseldorf 1986, S. 51-68.

—: Dostojewskij. Schuld und Sühne, in: Der russische Roman, Hg. B. Zelinsky, Düsseldorf 1979, S. 161-187.

—: Gončarovs Roman *Obryv* und der russische Roman des Realismus, in: I. A. Gončarov. Beiträge zu Werk und Wirkung, Hg. P. Thiergen, Köln/Wien 1989, S. 85-106.

NEUMANN, F. W.: Geschichte der russischen Ballade, Königsberg, Berlin 1937 (Schriften der Albertus-Universität. Geisteswissenschaftliche Reihe, Bd. 5).

PAVLOVSKIJ, I. Ja.: Russko-nemeckij slovar', 3. neubearb. Aufl., ND: Leipzig o. J.

PERRIE, M.: The Image of Ivan the Terrible in Russian Folklore, Cambridge 1987.

PETROV, S. M.: Russkij istoričeskij roman XIX veka, Moskva 1964.

PFISTER, M.: Das Drama. Theorie und Analyse, München 1977.

—: Zur Theorie der Sympathielenkung im Drama, in: Sympathielenkung in den Dramen Shakespeares, Hg. W. Habicht und I. Schabert, München 1978, S. 20-34.

PHANTASTIK IN LITERATUR UND KUNST, Hg. Ch. W. Thomsen und J. M. Fischer, Darmstadt 1980.

PHILOSOPHISCHES WÖRTERBUCH, begründet von H. Schmidt, neu bearbeitet von G. Schischkoff, Stuttgart [20]1978.

PLETT, H. F.: Textwissenschaft und Textanalyse, Heidelberg [2]1979.

POGOREL'SKIJ, A. (=Perovskij, A. A.): Dvojnik ili Moi večera v Malorossii. Monastyrka, Moskva 1960.

POSLANIJA IVANA GROZNOGO, Moskva-Leningrad 1951 (Literaturnye pamjatniki).

PRAZ, M.: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, München [2]1981.

PROPP, V.: Morphologie des Märchens, Frankfurt a. M. 1975.

—: „Pesnja o gneve Groznogo na syna", in: Vestnik Leningradskogo universiteta, vyp. 3, Nr. 14. Serija istorii, jazyka i literatury, Leningrad 1958, S. 75-103.

KOZ'MA PRUTKOV: Izbrannye sočinenija, Hg. V. Desnickij, Leningrad 1953 (Biblioteka poėta. Malaja serija).

—: Polnoe sobranie sočinenij, Hg. B. Ja. Buchštab, Moskva-Leningrad 1965 (Biblioteka poėta. Bol'šaja serija).

PUŠKIN, A. S.: Sobranie sočinenij v desjati tomach, Moskva 1981.

REISSNER, E.: Michail Saltykov-Ščedrin. Eine komplizierte Angelegenheit, in: Die russische Novelle, Hg. B. Zelinsky, Düsseldorf 1982, S. 84-93.

RITZ, G.: Fet und das Programm der „Reinen Kunst", in: Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. IL, Heft 2, 1989, S. 333-352.

THE ROMANTIC AGE IN RUSSIAN LITERATURE. Poetic and Esthetic Norms. An Anthology of Original Texts (1800-1850), Hg. R. Neuhäuser, München 1975 (Slavistische Beiträge, Bd. 92).

DIE RUSSISCHE NOVELLE, Hg. B. Zelinsky, Düsseldorf 1982.

DER RUSSISCHE ROMAN, Hg. B. Zelinsky, Düsseldorf 1979.

RUSSKIE PISATELI VTOROJ POLOVINY XIX - NAČALA XX VEKA (DO 1917 GODA). Rekomendatel'nyj ukazatel' literatury, 3 Bde., Moskva 1958-1963.

RYSKIN, E. I.: A. K. Tolstoj, in: ders., Osnovnye izdanija sočinenij russkich pisatelej. XIX v., Moskva 1948, S. 140-142, S. 245.

—: Bibliografičeskie ukazateli russkoj literatury XIX veka, Moskva 1949, S. 142, S. 146-149, S. 237-238.

SACHAROV, V. I.: Stranicy russkogo romantizma, Moskva 1988.

SCHAMSCHULA, W.: Der russische historische Roman vom Klassizismus bis zur Romantik, Meisenheim am Glan 1961 (Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik, Bd. 3).

SCHELLING, F. W. J.: Texte zur Philosophie der Kunst, Stuttgart 1982.

SCHNEEGANS, H.: Geschichte der grotesken Satire, Straßburg 1894.

SETSCHKAREFF, W.: Schellings Einfluß in der russischen Literatur der 20er und 30er Jahre des XIX. Jahrhunderts, Leipzig 1939 (Veröffentlichungen des Slavischen Instituts an der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin, Bd. 22) (ND: Nendeln/Liechtenstein 1968).

SKRYNNIKOV, R. G.: Rossija nakanune „smutnogo vremeni", Moskva 1980.

SLONIMSKIJ, A.: Technika komičeskogo u Gogolja, Petrograd 1923 (ND: Providence 1963).

SLOVAR' RUSSKOGO JAZYKA, 4 Bde., Moskva [2]1981-84.

SOLOV'EV, V.: Tri razgovora, N'ju-Jork 1954.

—: Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew, Hg. W. Szylkarski et al., 9 Bde., Freiburg im Breisgau und München 1953-1980.

SPINNER, K.: Zur Struktur des lyrischen Ich, Frankfurt a. M. 1975.

STANZEL, F. K.: Theorie des Erzählens, Göttingen [3]1985.

STÖKL, G.: Russische Geschichte, Stuttgart 1973.

SUKIASOVA, I. M.: Jazyk i stil' Koz'my Prutkova. Leksiko-stilističeskij analiz, Tbilisi 1961.

THOMPSON, E.: Understanding Russia. The Holy Fool in Russian Culture, Lanham/New York/London 1987.

THOMPSON, J. R.: Byron's Plays and *Don Juan*, in: Byron's Poetry, Hg. F. D. McConnell, New York 1978, S. 404-418.

TODOROV, T.: Einführung in die fantastische Literatur, München 1972.

TSCHIŽEWSKIJ, D.: Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, 2 Bde., München 1964 und 1967 (Forum Slavicum, Bd. 1).

UNBEGAUN, B.: Russian Versification, Oxford 1958.

VACURO.: Istoričeskaja tragedija i romantičeskaja drama 1830-ch godov, in: Istorija russkoj dramaturgii. XVII - pervaja polovina XIX veka, Leningrad 1982, S. 327-367.

VIROLAJNEN, M. N.: Istoričeskaja dramaturgija 1850-1870-ch godov, in: Istorija russkoj dramaturgii. Vtoraja polovina XIX - načalo XX veka, Leningrad 1987, S. 309-335.

VON DENEN VAMPIREN UND MENSCHENSAUGERN. Dichtungen und Dokumente, Hg. D. Sturm und K. Völker, München 1968.

ZELINSKY, B.: Russische Romantik, Köln/Wien 1975.

ZIMIN, A.: Opričnina Ivana Groznogo, Moskva 1964.

—: V kanun groznych potrjasenij. Predposylki pervoj krest'janskoj vojny v Rossii, Moskva 1986.

ŽIRMUNSKIJ, V.: Gëte v russkoj literature, Leningrad 1937.

ZOOZMANN, R.: Dantes Leben, in: Dantes Werke, Hg. R. Zoozman, Leipzig 1921, Teil 1.

2. Primärwerk und Übersetzungen ins Deutsche

a) Werkausgaben

POLNOE SOBRANIE SOČINENIJ, Hg. D. N. Certelev, 4 Bde., S.-Peterburg 1882-1883 (fast jährlich unveränderte Neuauflagen bis 1906).

POLNOE SOBRANIE SOČINENIJ. S portretom grafa A. Tolstogo i kritiko-biografičeskim očerkom S. A. Vengerova, 4 Bde., Hg. P. V. Bykov, Peterburg 1907-1908 (Priloženie k žurnalu »Niva« na 1907 g.).

POLNOE SOBRANIE SOČINENIJ, 3 Bde., Berlin 1921-1922.

IZBRANNYE SOČINENIJA, Hg. N. Gumilev, Berlin-Peterburg-Moskva 1923 (nur 1 Bd. erschienen).

IZBRANNOE, Hg. V. A. Gebel', Moskva 1949.

SOBRANIE SOČINENIJ V ČETYRECH TOMACH, Hg. I. Jampol'skij, Moskva 1963-1964 (gekürzte Neuauflagen Moskva 1969 und 1980).

SOČINENIJA V DVUCH TOMACH, Hg. I. Jampol'skij, Moskva 1981.

b) Einzelausgaben und Veröffentlichungen in Periodika und Sammelbänden

UPYR'. Sočinenie *Krasnorogskogo*, S.-Peterburg 1841.
IOANN DAMASKIN, Moskva 1859.
KNJAZ' SEREBRJANYJ. Povest' vremen Ioanna Groznogo, Moskva 1862.
KNJAZ' SEREBRJANYJ. Povest' vremen Ioanna Groznogo, S.-Peterburg 1863 (Neuauflagen 1869, 1878, 1880 etc.).
SMERT' IOANNA GROZNOGO. Tragedija v pjati dejstvijach, S.-Peterburg 1866 (2 Ausgaben).
PROEKT POSTANOVKI NA SCENU TRAGEDII »SMERT' IOANNA GROZNOGO«, S.-Peterburg 1866.
STICHOTVORENIJA, S.-Peterburg 1867.
CAR' FEDOR IOANNOVIČ. Tragedija v pjati dejstvijach, S.-Peterburg 1868.
PROEKT POSTANOVKI NA SCENU TRAGEDII »CAR' FEDOR IOANNOVIČ«. S.-Peterburg 1869.
CAR' BORIS. Tragedija v pjati dejstvijach, S.-Peterburg 1870.
POLNOE SOBRANIE STICHOTVORENIJ (1855-1875), Hg. M. M. Stasjulevič, 2 Bde., S.-Peterburg 1876 (2. ergänzte Aufl. in 1 Bd. 1877, 3. Aufl. 1882).
DRAMATIČESKAJA TRILOGIJA. Smert' Ioanna Groznogo. Car' Fedor Ioannovič. Car' Boris, S.-Peterburg 1876.
POSADNIK. Dramatičeskoe predstavlenie v 4 dejstvijach i 5 kartinach. V stichach i proze, S.-Peterburg 1877.
BYLINY I STICHOTVORENIJA, S.-Peterburg 1883 (2. Aufl. 1890).
UPYR'. Rasskaz. S predisloviem Vl. Solov'eva, S.-Peterburg 1900.
STICHOTVORENIJA, Hg. I. Jampol'skij, Leningrad 1936 (Biblioteka poèta. Malaja serija; 2. Aufl. 1952, 3. Aufl. 1958).
POLNOE SOBRANIE STICHOTVORENIJ, Hg. I. Jampol'skij, Leningrad 1937 (Biblioteka poèta. Bol'šaja serija).
DRAMATIČESKAJA TRILOGIJA, Hg. I. Jampol'skij, Leningrad 1939 (Biblioteka poèta. Bol'šaja serija).
IZBRANNYE STICHOTVORENIJA, Moskva-Leningrad 1943.
KNJAZ' SEREBRJANYJ, Pariž 1945.
BYLINY, BALLADY, PESNI, Voronež 1948.
STICHOTVORENIJA, Vorwort: A. Izotov, Brjansk 1949.
LA FAMILLE DU VOURDALAK, Hg. A. Lirondelle, in: Revue des études slaves 26.1950, S. 14-33.
CAR' FEDOR IOANNOVIČ, Moskva 1953.
STICHOTVORENIJA, Vorwort: V. Gebel', Moskva 1955.
KNJAZ' SEREBRJANYJ. Povest' vremen Ioanna Groznogo, Smolensk 1958.

P'ESY, Hg. E. Prochorov, Vorwort: V. Putincev, Moskva 1959.
PESNI I ROMANSY RUSSKICH POĖTOV, Hg. V. E. Gusev, Moskva-Leningrad 1965 (Biblioteka poėta. Bol'šaja serija).
STICHOTVORENIJA, Vorwort: N. Koržavin, Moskva 1967.
MALOIZVESTNYE STICHI A. K. TOLSTOGO, Hg. I. Jampol'skij, Ü. aus dem Deutschen: V. A. Rožděstvenskij, in: Voprosy literatury 1971.10, S. 234-237.
STICHOTVORENIJA, Vorwort: E. N. Lebedev, Moskva 1977 (Poėtičeskaja Rossija).
POLNOE SOBRANIE STICHOTVORENIJ V DVUCH TOMACH, Hg. E. I. Prochorov, Vorwort L. I. Emeljanov, Leningrad 1984 (Biblioteka poėta. Bol'šaja serija).
F. I. TJUTČEV, A. K. TOLSTOJ, JA. P. POLONSKIJ, A. N. APUCHTIN, Izbrannoe, Hg. N. P. Kolosova, Moskva 1984,
O LITERATURE I ISKUSSTVE, Hg. I. Jampol'skij, Moskva 1986.
SMERT' IOANNA GROZNOGO. CAR' FEDOR IOANNOVIČ. CAR' BORIS. STICHOTVORENIJA, Hg. A. Tarchov, Moskva 1988.
IZBRANNOE. Roman »Knjaz Serebrjanyj«, rasskazy, Char'kov 1989.

c) Übersetzungen ins Deutsche

ZWÖLF GEDICHTE. Von Alexis Grafen Tolstoy (Ü: C. von Pawloff), Dresden 1868.
ZWÖLF LIEDER UND GESÄNGE (Ü: C. von Pawloff. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componiert von A. Rubinstein), Leipzig 1879.
TOLSTOJ (graf Alexeï) UND NEKRASOV (Nikolaï), Dichtungen. Eine Auswahl in deutscher Übertragung mit Beifügung des russischen Textes von Jessen (L. von Osten), St. Petersburg 1881.
GEDICHTE. Von Graf Alexei K. Tolstoj (Ü: F. Fiedler), Leipzig 1895.
ZWEI VERGESSENE GEDICHTE (Ü: R. Seuberlich), Riga 1906.
(Drei Gedichte) (Ü: L. Müller), in: Russische Gedichte. Über Gott und Welt, Leben und Tod, Liebe und Dichtertum, München 1979 (Forum Slavicum, Bd. 51), S. 78-82.
(Fünf Gedichte) (Ü: L. Müller und A. Ehlert), in: Russische Lyrik. Gedichte aus drei Jahrhunderten, Hg. E. Etkind, München 1981, S. 168-173.
DIE SÜNDERIN (Ü: Jessen), St.-Petersburg 1879.
DAS BILD (Ü: A. Luther), Leipzig 1919.
DER TRAUM DES STAATSRATS POPOW UND ANDERE SATIREN (Ü: O. von Grünewald), Reval 1927.

DON JUAN. Dramatisches Gedicht von Alexis Grafen Tolstoy (Ü: C. von Pawloff), Dresden o. J. (1863).

DER TOD IWAN'S DES FURCHTBAREN. Trauerspiel in 5 Aufzügen von Alexis Tolstoy (Ü: C. von Pawloff), Dresden 1868.

DER TOD IWANS DES GRAUSAMEN. Historisches Drama in fünf Akten (Ü: R. Seuberlich), Berlin 1908.

DER TOD IWAN DES GRAUSAMEN (Ü: F. Fiedler), Halle 1911.

ZAR FEDOR IWANOWITSCH. Trauerspiel in fünf Aufzügen v. Alexis Grafen Tolstoy (Ü: C. von Pawloff), Dresden 1869.

ZAR FJODOR (Ü: R. Seuberlich), Berlin 1908.

ZAR FEODOR IOANNOWITSCH (Ü: M. Goldberg), Berlin 1911.

ZAR BORIS (Ü: R. Seuberlich), Berlin 1909.

FÜRST SEREBRÄNYJ (Ü: W. Lange), 2 Bde., Berlin 1881, [2]1882; u. d. T. ZAR IWAN DER SCHRECKLICHE, Berlin 1903 und 1909; u. d. T. IWAN DER SCHRECKLICHE, Leipzig 1927 und Leipzig 1930.

ZAR IWAN DER SCHRECKLICHE. ROMAN (Hg. F. W. Schmidt), Berlin 1924.

IWAN DER SCHRECKLICHE. Historischer Roman (Ü: H. v. Hörner), Leipzig 1924; u. d. T. DER SILBERNE FÜRST, Rudolstadt 1954.

DER BOJAR IWANS DES SCHRECKLICHEN. Historischer Roman aus dem zaristischen Rußland (Ü: W. v. Hartmann), Potsdam 1924 und Berlin 1926; u. d. T. DER SILBERNE FÜRST, Potsdam 1941.

ZAR IWAN DER SCHRECKLICHE (Ü: A. Usthal), Berlin 1930.

FÜRST SEREBRJANYJ. Roman aus der Zeit Iwans IV. (Ü: D. Berndl-Friedmann) Zürich 1944, 2. Aufl. 1952, 3. Aufl. 1985.

IWAN DER SCHRECKLICHE, Rastatt 1977.

IVAN DER SCHRECKLICHE, Essen 1984.

DER VAMPIR (Ü: A. Luther), München 1922 (ND: Wedel 1949 sowie in: Von denen Vampiren und Menschensaugern. Dichtungen und Dokumente, Hg. D. Sturm und K. Völker, München 1968, S. 194-279).

DER VAMPIR (Ü: W. Creutziger), Berlin, Weimar 1972.

DES WURDALAK FAMILIE. Aus den Erinnerungen eines Unbekannten, in: Russisches Novellenbuch, Bd. 1, Hg. und Ü: C. Jürgens, Mitau/Leipzig 1886.

DIE FAMILIE DES VAMPIRS. Aus den Memoiren eines Unbekannten (Ü: E. Luther), München 1923.

DIE FAMILIE DES WURDALAKEN (Ü: H. v. Hoebner), Leipzig und Hartenstein i. Eg. 1924.

d) Briefwechsel

LITERATURNAJA ISPOVED' GRAFA A. K. TOLSTOGO. Pis'mo k prof. Andž. De-Gubernatisu, vo Florencii, in: Vestnik Evropy 1875, Nr. 12, S. 877-881.

PIS'MA (an Ja. P. Polonskij, 1868-1871), in: Russkaja starina 1884, t. XLI, S. 195-198.

PIS'MO L. L. LEONIDOVU, in: Russkaja starina 1886, Nr. 6, S. 670.

PIS'MA A. A. FETU. Otryvki. 1968-1873, in: A. Fet, Moi vospominanija, č. II, Moskva 1890, S. 181-188.

PIS'MA GR. A. K. TOLSTOGO K DRUZ'JAM, in: Vestnik Evropy 1895, Nr. 10, S. 628-661, Nr. 11, S. 158-191, Nr. 12, S. 616-634.

IZ PEREPISKI A. K. TOLSTOGO. 1851-1875 gg., in: Vestnik Evropy 1897, Nr. 4, S. 592-626, Nr, 5, S. 261-297, Nr. 6, S. 606-640, Nr. 7, S. 93-127.

PIS'MA (an A. V. Nikitenko, 11.5.1841 und 22.5.1867), in: Russkaja starina 1898, t. 94, Nr. 5, S. 340-341.

G-KO (GORLENKO): Iz perepiski gr. A. K. T., in: Novoe vremja 1900, Nr. 8887-8894.

PIS'MO I. S. AKSAKOVU, in: N. Barsukov, Žizn' i trudy M. P. Pogodina, t. XVI, S.-Peterburg 1902, S. 443-444.

IZ DRUŽESKOJ PEREPISKI GR. A. K. TOLSTOGO, in: Vestnik Evropy 1905, Nr. 235, S. 441-447, 1906, Nr. 237, S. 154-174, 1906, Nr. 238, S. 691-701.

PIS'MA (an M. M. Stasjulevič, N. I. Kostomarov etc.), in: M. M. Stasjulevič i ego sovremenniki v ich perepiske, t. II, S.-Peterburg 1912, S. 302-383 und S. 549-551.

PIS'MA A. M. ŽEMČUŽNIKOVU, in: Russkaja mysl' 1913, Nr. 1, S. 128-131, Nr. 2, S. 98-101, Nr. 4, S. 115-124, Nr. 7, S. 115-133; 1914, Nr. 1, S. 126-139; 1915, Nr. 1, S. 116-127.

PIS'MA A. M. ŽEMČUŽNIKOVU, in: Russkaja mysl' 1915, Nr. 11, S. 116-127.

PIS'MA V. I. LAMANSKOMU, in: Russkaja mysl' 1915, Nr. 11, S. 128-129.

PIS'MA E. MATVEEVOJ (L'VOVOJ). Otryvki 1870-1875, in: Istoričeskij vestnik 1916, Nr. 1, S. 166, S. 167, S. 177.

PIS'MA N. A. ČAEVU, in: Russkij archiv 1917, Nr. 1, S. 66-68.

PIS'MO M. N. LONGINOVU. 7 ijulija 1869, in: Literaturnoe nasledstvo, t. 3, Moskva 1932, S. 221.

PIS'MA I. S. AKSAKOVU. 1858-1862. Vstup. zametki i komm. N. Gudzija, in: Puškin. Ostrovskij. Zapadniki i slavjanofily, Moskva 1939, S. 227-232.

PIS'MA, in: Trudy gos. central'nogo teatral'nogo muzeja im. Bachrušina, Moskva-Leningrad 1941, S. 36-42.

SIMMONS, J. S. G.: F. M. Dostoevskij and A. K. Tolstoy: Two letters, in: Oxford Slavonic Papers 9 (1960), S. 64-71.

PIS'MA RUSSKICH PISATELEJ I ŽURNALISTOV BERTOL'DU AUÈRBACHU, in: Voprosy literatury 1964, Nr. 1, S. 248-251.

PIS'MA A. K. TOLSTOGO, in: Literaturnaja gazeta, 1967, Nr. 37 (13. 9.), S. 6.

NEOPUBLIKOVANNYE PIS'MA A. K. TOLSTOGO, in: Pamjatniki kul'tury Brjanščiny. Sbornik materialov nauč.-metod. konferencii Brjan. obl. soveta o-va, Brjansk 1970, S. 259-274.

JAMPOL'SKIJ, I. G.: Neopublikovannye pis'ma A. K. Tolstogo, in: Pamjatniki kul'tury: Novye otkrytija. Pis'mennost'. Iskusstvo. Archeologija. Ežegodnik 1979, Leningrad 1980, S. 97-115.

MARKEVIČ, B. M.: Pis'ma B. M. Markeviča grafu A. K. Tolstomu, P. K. Ščebal'skomu i drug., S.-Peterburg 1888.

AKSAKOV, I. S.: Pis'ma A. K. Tolstomu 1858-1861, in: Vestnik Evropy 1905, Nr. 10, S. 442-444.

SOLLOGUB, V. A.: Pis'ma A. K. Tolstomu (18.2.1866, 23.2.1868), in: Vestnik Evropy 1905, Nr. 10, S. 445-447.

GONČAROV, I. A.: Pis'mo grafu Tolstomu, in: I. A. Gončarov i I. S. Turgenev. Po neizvestnym materialam Puškinskogo doma, Petrograd 1923, S. 94-95.

TWELVE UNPUBLISHED LETTERS OF KAROLINA PAVLOVA TO ALEKSEY TOLSTOY (Comp. by M. Sendich), in: Russian Literature Triquarterly 9.1974, S. 541-558.

3. Sekundärliteratur

(OHNE ANGABE DES AUTORS): Upyr'. Sočinenie Krasnorogskogo. SP.-burg, v tip. Fišera, 1841, v-8, str. 177, in: Biblioteka dlja čtenija 1841, Nr. 48, (Literaturnaja letopis'), S. 6-12.

—: „Knjaz' Serebrjanyj". Povest' vremen Ioanna Groznogo, soč. grafa Alekseja Tolstogo, in: Vremja 1862, Nr. 14, S. 46-52; auch in: Kritičeskaja literatura o proizvedenijach gr. A. K. Tolstogo, Hg. N. Denisjuk (1907), vyp. 2, S. 138-144.

—: Dva slova o zanimatel'noj knižke (Knjaz' Serebrjanyj, povest' gr. A. Tolstogo, „Russkij Vestnik", 1862 goda), in: Biblioteka dlja čtenija 1863, t. CLXXV, Nr. 2, otd. II. S. 43-48.

—: „Knjaz' Serebrjanyj". Povest' vremen Ioanna Groznogo, in: Golos 1863, Nr. 48; auch in: Kritičeskaja literatura o proizvedenijach gr. A. K. Tolstogo, Hg. N. Denisjuk (1907), vyp. 2, S. 145-153.

—: Graf Tolstoi's Johann der Schreckliche, in: Magazin für die Literatur des Auslandes 1866, Jg. 35, Nr. 52, S. 734f.

—: Soderžanie, intriga i charakteristika dejstvujuščich lic v „Smerti Ioanna Groznogo", in: „Nedeli" za 1866 g.; auch in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 161-169.
—: Sovremennaja russkaja drama. (Po povodu tragedii grafa Tolstogo: Smert' Ioanna Groznogo), in: Sovremennik, 1866, t. 112, Nr. 2, S. 229-262.
—: Stichi grafa A. K. Tolstogo, in: Otečestvennye zapiski 1867, t. 172, Nr. 6, S. 125-131.
—: Zametki dosužego čitatelja. „Vestnik Evropy" janvar', fevral' i mart, in: Graždanin 1874, Nr. 11, S. 329-335, hier: S. 333f.
—: Graf Aleksej Konstantinovič Tolstoj, in: Pčela 1875, Nr. 39, S. 475f.
—: Graf Aleksej Konstantinovič Tolstoj, in: Russkoe bogatstvo 1876, Nr. 7, Sp. 39-43.
—: Ioann Groznyj v proizvedenijach Tolstogo, in: Kievljanin 1876.4; auch in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 124-127.
—: Literatura i žizn'. Graf A. K. Tolstoj. Polnoe sobranie ego stichotvorenij. Spb. 1876 g., dva toma, s portretom i fac-simile avtora. Ego že. Dramatičeskaja trilogija: „Smert' Ioanna Groznogo", „Car' Fedor Ioannovič", „Car' Boris". Spb. 1876 goda. Ego že. „Knjaz' Serebrjanyj". Povest' vremen Ioanna Groznogo. Spb. 1869 g., in: Golos 1876, Nr. 131f; auch in: Kritičeskaja literatura o proizvedenijach gr. A. K. Tolstogo, Hg. N. Denisjuk (1907), vyp. 2, S. 158-184.
—: Polnoe sobranie stichotvorenij Gr. A. K. Tolstogo. Dramy, poėmy, byliny, ballady, pritči, pesni, očerki. Tomy I, II. Spb. 1882, in: Delo 1882, Nr. 10, S. 33-39.
—: [Vorbemerkung der Redaktion zu:] Russkaja istorija ot Gostomysla s IX po XIX v. Šutka-poėma grafa Alekseja Konstantinoviča Tolstogo 1868 g., in: Russkaja starina 1883, t. 40, S. 481-496, hier: S. 482.
—: [Vorbemerkung der Redaktion zu:] Graf Aleksej Konstantinovič Tolstoj. Šutka-stichotvorenie „Edinstvo" 1869 g., in: Russkaja starina 1887, t. 53, S. 512-514, hier: S. 512.
—: Pis'ma grafa A. K. Tolstogo, in: Russkij vestnik 1895, Nr. 11, S. 335-339.
—: [ohne Titel], in: Knižki nedeli 1895, Nr. 12, S. 196-198.
—: [Rez.: A. K. Tolstoj, Gedichte, Ü: F. Fiedler, Leipzig 1895], in: Vestnik Evropy 31 (1896), Nr. 2, S. 902f.
—: [Rez.: A. K. Tolstoj, Gedichte, Ü: F. Fiedler, Leipzig 1895], in: Novoe vremja 12.3.1897.
—: [ohne Titel], in: Knižki nedeli 1897, Nr. 5, S. 215-217.
—: [ohne Titel], in: Knižki nedeli 1897, Nr. 7, S. 288-290.
—: [Rez.: Polnoe sobranie sočinenij gr. Alekseja Tolstogo. S kritiko-biogra-

fičeskim očerkom S. A. Vengerova], in: Niva 1906, Nr. 43, S. 688f.

—: Priroda v poėzii Tolstogo, in: Novoe čtenie; auch in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 281-283.

A. (AVSEENKO, V. G.): Graf A. K. Tolstoj, in: Russkij vestnik 1875, Nr. 11, S. 393-411; auch in: Kritičeskaja literatura o proizvedenijach gr. A. K. Tolstogo, Hg. N. Denisjuk (1907), vyp. 2, S. 74-93; gekürzt u. d. T. „Nravstvennaja bodrost', narodnost' i religioznost', kak osnovnye čerty poėzii Tolstogo v svjazi s obščim obzorom ego poėtičeskoj dejatel'nosti" auch in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 81-89.

A.: Chudožestvennoe vozsozdanie istoričeskich charakterov v „Smerti Ioanna Groznogo", in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 169-174.

A. V. (AKILOV, P. G.): Teatral'nye kur'ezy i zametki, in: Razvlečenie 1868, Nr. 7, 17 fevr., S. 105-112.

ABAZA, G. B.: Žanr dramatičeskoj poėmy v chudožestvennoj sisteme A. K. Tolstogo, in: Vzaimovlijanie i preemstvennost' literatur, Taškent 1988, S. 71-75.

AJCHENVAL'D, JU.: Neskol'ko slov o poėzii gr. A. K. Tolstogo, in: Vestnik vospitanija 1901, Nr. 1, S. 35-48.

—: Literaturnye zametki, in: Russkaja mysl' 1907, Nr. 11, S. 122-131; u. d. T. „Aleksej Tolstoj" auch in: ders., Siluėty russkich pisatelej, vyp. 2, izd. 2-e, ispr. i dop., Moskva 1909, S. 88-97.

—: Aleksej Tolstoj - iskrennyj ikonodul' iskusstva, in: Al. Tolstoj. Žizn' i tvorčestvo, Hg. N. G. Priluko-Priluckij (ca. 1912), S. 15-26.

AKILOV, P. G. → A. V.

ALEKSANDROV, M. A.: Fedor Michajlovič Dostoevskij v vospominanijach tipografskogo naborščika v 1872-1881 gg., in: Russkaja starina 1892, t. 74, S. 293-336, hier: S. 321f.

ALEKSANDROVSKIJ, G. V.: Nekotorye čerty žizni, ličnosti i mirovozrenija grafa A. K. Tolstogo, Kiev 1901.

—: Graf A. K. Tolstoj i ego stichotvorenija, in: Čtenija po novejšej russkoj literature, vyp. II, izd. 3-e, Kiev 1911, S. 191-219; gekürzt u. d. T. „A. Tolstoj, kak chudožestvennaja natura" auch in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 305-307.

AMFITEATROV, A.: Literaturnyj al'bom, S.-Peterburg 1904, S. 213-230.

AMIROV, P. K.: Romantičeskie rasskazy A. K. Tolstogo, in: Učenye zapiski. (Azerbajdžanskij gosudarstvennyj universitet). Serija obščestvennych nauk, 1961, Nr. 6, S. 89-97.

—: Izučenie poėtiki A. K. Tolstogo po materialam ego zapisnych knižek, in:

Učenye zapiski (Azerbajdžanskij gosudarstvennyj universitet). Serija jazyka i literatury, 1965, Nr. 4, S. 29-39.

—: Roman A. K. Tolstogo „Knjaz' Serebrjanyj", in: Učenye zapiski (Azerbajdžanskij pedagogičeskij institut jazykov). Jazyk i literatura, 1966, Nr. 2 (za 1964 g.), S. 26-42.

—: „Ne navsegda moja ostyla krov' ...", in: Literaturnyj Azerbajdžan (Baku) 1975, Nr. 12, S. 104-108.

—: Cenzurnaja istorija dramatičeskoj trilogii A. K. Tolstogo, in: Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka, 1976, t. 35, vyp. 1, S. 77-81.

AMMON, A. N.: Russkaja istorija v ponimanii A. Tolstogo, in: Al. Tolstoj. Žizn' i tvorčestvo, Hg. N. G. Priluko-Priluckij (ca. 1912), S. 83-91.

AMMON, N.: Chudožnik-boec. (Neskol'ko slov o poėzii grafa A. K. Tolstogo), in: Žurnal Ministerstva narodnogo prosveščenija 1896, Nr. 1, otd. nauk, S. 1-37; Auszüge u. d. T. „Otnošenie poėta k obščestvu i obščestvennoj žizni", „Poėtičeskoe tvorčestvo. sila poėzii i svjaz' ee s prirodoju. po vozzreniju A. Tolstogo". „Rodnaja istorija v osveščenii A. K. Tolstogo". in: A. K. Tolstoj. Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 33-42, S. 69-73, S. 109-115.

AMMON/MILLER, O.: Otnošenie A. Tolstogo k russkoj sovremennoj i obščestvennoj žizni, in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 60-69.

ANNENKOV, P.: Novejšaja istoričeskaja scena. (Smert' Ioanna Groznogo. Tragedija v 5-ti dejstvijach i stichach grafa A. K. Tolstogo), in: Vestnik Evropy 1866. Nr. 3 (ist. chronika) S. 75-83; dass. u. d. T. „Čaev i gr. A. K. Tolstoj v 1866 g. ‚Dmitrij Samozvanec' i ‚Smert' Ioanna Groznogo'", in: ders.: Vospominanija i kritičeskie očerki, S.-Peterburg 1879, otd. II, S. 323-341.

—: Poslednee slovo russkoj istoričeskoj dramy. Car' Fedor Ivanovič, tragedija grafa A. K. Tolstogo, in: Russkij vestnik 1868, Nr. 7, S. 130-151; u. d. T. „Čuvstvo istoričeskoj pravdy v tragedii Tolstogo: ‚Car' Fedor Ivanovič'" auch in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 209-225.

ARCHIMANDRIT IOANN (ŠACHOVSKOJ, I.): Proročeskij duch v russkoj poėzii. (Lirika Alekseja Tolstogo), Berlin 1938.

ARNOL'DI, L.: Moe znakomstvo s Gogolem, in: Russkij vestnik 1862, t. 37, Nr. 1, S. 54-95.

AROV, N.: Stichotvorenija. Grafa A. K. Tolstogo, in: Ženskij vestnik 1867, Nr. 7, S. 50-53.

ARSEN'EV, N.: Poėzija gr. A. K. Tolstogo, in: Sovremennik (Toronto) 1966.3, S. 62-67.

—: A. K. Tolstoj. K stoletiju so dnja smerti, 1817-1875, in: Novyj žurnal 122. 1976, S. 128-140.

— (ARSENIEV, N.): Poèt A. K. Tolstoj. (Služenie krasote i bor'ba za prava ducha), in: Zapiski russkoj akademičeskoj gruppy v S. Š. A. (Transactions of the Association of Russian-American Scholars in USA), v. 10, New York 1976, S. 9-46.

AVSEENKO, V. G. → A.

B. (MARKEVIČ, B. M.): Chronika. (A. K. Tolstoj. Nekrolog), in: Sankt-Peterburgskie vedomosti 1875, Nr. 266, 5 okt., S. 2f.

B-NA, V.: Novaja literaturnaja reakcija. (Knjaz' Serebrjanyj. Povest' vremen Ioanna Groznogo. Soč. Alekseja Tolstogo), in: Russkoe slovo 1863, Nr. 2, otd. II, S. 20-46.

BABOREKO, A.: Novye svedenija o stichotvorenijach A. K. Tolstogo, in: Russkaja literatura 1959.3, S. 200f.

BAEVSKIJ, V. S.: A. K. Tolstoj kak stichoved, in: Učenye zapiski Smolenskogo pedagogičeskogo instituta 1971, vyp. 27, S. 27-38.

BAJDAL, E. A. → TOLSTICHINA, A. O.

BARON, Ph.: Puškin, Griboedov, Aleksej K. Tolstoj, Gogol' sur la scène française en 1877 et 1879, in: Revue de littérature comparé (Paris) 1973. 1, S. 138-156.

BATJUŠKOV, F. D.: Gr. Aleksej Konstantinovič Tolstoj (1817-1875), in: Istorija russkoj literatury XIX v., t. III, pod. red. D. N. Ovsjaniko-Kulikovskogo, Moskva 1911, S. 407-425.

—: Francuzskaja dissertacija ob A. Tolstom. (André Lirondelle. Le poète Alexis Tolstoï, L'homme et l'œvre, Paris, Hachette, 1912), in: Žurnal Ministerstva narodnogo prosveščenija 1913, Nr. 9, otd. II, S. 169-177.

BATURINSKIJ, V. P. (MASLOV-STOKOZ, V. P.): A. I. Gercen, ego druz'ja i znakomye. (A. Tolstoj i Černyševskij), in: Vsemirnyj vestnik 1904, Nr. 12, S. 55f.

BAUER, E.: Naturalismus, Nihilismus, Idealismus in der russischen Dichtung. Literar-historische und kritische Streifzüge, Berlin 1890, S. 133-185.

BELAVINA, N.: „Poèt mysli voinstvujuščej". (Graf Aleksej Konstantinovič Tolstoj), in: Vozroždenie 192.1967, S. 55-69.

BELECHOVA, N.: Tragedija probuždenija ličnosti. (O postanovkach p'esy A. K. Tolstogo „Car' Fedor Ioannovič" v Malom teatre (Moskva) i v Leningr. dram. teatre im. Komissarževskoj), in: Teatr 1974.3, S. 11-22.

BELINSKIJ, V. G.: Upyr'. Sočinenie Krasnorogskogo. Sanktpeterburg. 1841, in: Otečestvennye zapiski 1841, t. XVIII, Nr. 10, otd. VI, S. 37f; ders., dass. auch in: Polnoe sobranie sočinenij, Moskva 1953-1959, t. 5, S. 473f.

BELOUS, V. G.: Istorizm v chudožestvennoj sisteme A. K. Tolstogo, in: Pro-

blemy chudožestvennogo istorizma. Tezisy vsesojuznoj naučnoj konferencii, Cherson 1989, S. 26-28.

BEL'SKIJ, L.: Osnovnye motivy poėzii grafa A. Tolstogo. (Čitano v Obščestve Ljubit. Ross. Slov. 29 janv. 1894 g.), in: Russkoe obozrenie 1894, Nr. 3, S. 378-393; auch in: Kritičeskaja literatura o proizvedenijach gr. A. K. Tolstogo, Hg. N. Denisjuk (1907), vyp. 2, S. 1-14; gekürzt u. d. T. „Poėtičeskaja letopis' duševnych nastroenij v proizvedenijach A. Tolstogo" auch in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 283-290.

BEREZINA, S. N.: Satiričeskaja poėzija A. K. Tolstogo, in: Učenye zapiski (Mosk. gos. ped. in-t), 1969, Nr. 315, Voprosy russkoj literatury, S. 128-143.

—: Iz cenzurnoj istorii tragedii A. K. Tolstogo „Car' Fedor Ioannovič", in: Naučnye doklady vysšej školy. Filologičeskie nauki, 1975, Nr. 4, S. 102-107.

—: Satiričeskaja poėzija A. K. Tolstogo v kritike, in: Učenye zapiski (Mosk. gos. ped. in-t), 1970, Nr. 389, S. 226-241.

—: Satiričeskaja poėzija A. K. Tolstogo. Avtoreferat dis. ... kand. filol. nauk. Moskva 1976 (Moskovskij gosudarstvennyj pedagogičeskij institut im. V. I. Lenina).

—: Poėtika A. K. Tolstogo-satirika, in: Naučnye doklady vysšej školy. Filologičeskie nauki, 1982, Nr. 5, S. 18-24.

—: Satira A. K. Tolstogo, in: Russkaja reč' 1982.5, S. 37-41.

BERNARD, J.: Notes on Alexei Tolstoy's „Harald Svenholm", in: The American Slavic and East European Review 1947, vol. VI, S. 79-91.

BERRY, T. E.: Satire in the Works of A. K. Tolstoj. Phil. Diss., The University of Texas at Austin 1967.

—: A. K. Tolstoy: Russian Humorist, Bethany 1971.

BESTUŽEV-RJUMIN, K.: Neskol'ko slov po povodu poėtičeskich vosproizvedenij charaktera Ioanna Groznogo, in: Zarja 1871, Nr. 3, S. 83-90.

BOBORYKIN, P. D.: Russkij teatr, in: Delo 1871, Nr. 3, S. 133-147.

—: Ostrovskij i ego sverstniki („Smert' Ioanna Groznogo"), in: Russkoe slovo 1878, Nr. 9-10, otd. II, S. 151-156.

BOCJANOVSKIJ, V.: Pamjati gr. A. K. Tolstogo, in: Novoe vremja 1900, 23 sent. - 6 okt., Nr. 8827.

BOGAT, E.: „... čto dvižet solnce i svetila". Ljubov' v pis'mach vydajuščichsja ljudej, in: Avrora 1978.12, S. 110-116.

BOGUSLAVSKIJ, G.: Roman A. K. Tolstogo „Knjaz' Serebrjanyj", in: A. K. Tolstoj, Knjaz' Serebrjanyj. Povest' vremen Ioanna Groznogo, Moskva 1976, S. 3-27.

BONDI, S.: Dramaturgija Puškina i russkaja dramaturgija XIX veka, in:

Puškin - rodonačal'nik novoj russkoj literatury. Sbornik nauč.-issled. rabot, pod. red. D. D. Blagogo, V. Ja. Kirpotina, Moskva - Leningrad (AN SSSR) 1941, S. 423-427.

BOROZDIN, A. K.: Russkie poėty v perevode, in: Istoričeskij vestnik 76. 1899 (aprel'), S. 244-259, hier: S. 248.

—: Sto let literaturnogo razvitija, in: Istoričeskij vestnik 1900, Nr. 5, S. 584 -612, hier: S. 610-612.

BRAUN, E. G.: Literaturnaja istorija tipa Don-Žuana. Istoriko-literaturnyj ėtjud, S.-Peterburg 1889, S. 135-144.

BRJUSOV, V.: [Rez.: A. A. Kondrat'ev: Graf A. K. Tolstoj. Materialy dlja istorii žizni i tvorčestva. Spb. 1912], in: Russkaja mysl' 1912, janv. (kritičeskoe obozrenie), S. 3.

BUDA-ŽEMČUŽNIKOV, N. M.: Po povodu soobščenij kn. Certeleva o gr. A. Tolstom. (Pis'mo v redakciju), in: Literaturnyj vestnik 1901, Nr. 1, S. 427-429.

BUNIN, I.: Inonija i Kitež. K 50-letiju so dnja smerti Gr. A. K. Tolstogo, in: Zapiski russkoj akademičeskoj gruppy v S. Š. A. (Transactions of the Association of Russian-American Scholars in USA). v. 10, New York 1976, S. 90-102.

BYKOV, P.: Graf A. K. Tolstoj, in: Niva 1906, Nr. 48, S. 770-772.

C. A.: Don Juan. Dramatisches Gedicht von Alexis Grafen Tolstoy, in: Russische Revue. Zeitschrift zur Kunde des geistigen Lebens in Rußland (Leipzig), Bd. 1, 1863, S. 256-275.

CASARI, R.: A. K. Tolstoj e l'Italia, in: Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti, t. CXXX, 1971/72, S. 209-232.

—: A. K. Tolstoj alla ricerca el fantasma in Italia, in: De Magia. Atti del Convegno, Bergamo 1985, S. 163-167.

ČERAŠNJAJA, D. I.: O poėtike povestvovatel'noj liriki A. K. Tolstogo, in: Izvestija Voronežskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo instituta 1977, t. 173, S. 107-114.

—: Avtorskoe soznanie v lirike A. K. Tolstogo i problema tvorčeskogo metoda poėta. (Uroven' čužogo soznanija), in: Poėtika russkogo realizma vtoroj poloviny XIX veka, Iževsk 1978, S. 63-81.

—: Liričeskij geroj i sub-ekty inorečevych vključenij v poėzii A. K. Tolstogo, in: Problema avtora v russkoj literature 19-20 vv. Mežvuz. sbornik, Iževsk 1978, S. 144-156.

—: Liričeskij sjužet i avtorskoe mirootnošenie v stichotvorenii A. K. Tolstogo „I. S. Aksakovu", in: Voprosy sjužetosložnenija. Sbornik statej, vyp. 5, Riga 1978, S. 150-157.

—: O tvorčeskoj individual'nosti A. K. Tolstogo-lirika, in: Učenye zapiski Sverdlovskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo instituta 1978, vyp. 305, S. 54-68.
—: Osnovnoj ėmocional'nyj ton v lirike A. K. Tolstogo, in: Russkaja literatura 1870-1890 godov, Sverdlovsk 1978, sb. 11, S. 95-102.
—: Žanr monologa-obraščenija v liričeskom tvorčestve A. K. Tolstogo, in: N. A. Nekrasov i ego vremja, Kaliningrad 1979, vyp. 4, S. 123-133.
—: Ėvoljucija liričeskoj sistemy A. K. Tolstogo, in: Problema avtora v chudožestvennoj literature, Iževsk 1983, S. 53-60.
—: O žanrovoj specifike ballad A. K. Tolstogo, in: Žanr i kompozicija literaturnogo proizvedenija, Petrozavodsk 1984, S. 114-121.
—: Žanrovo-stilevoe svoeobrazie liričeskogo cikla A. K. Tolstogo „Krymskie očerki", in: Problemy stilja i žanra v russkoj literature XIX - načala XX vekov, Sverdlovsk 1986, S. 49-59.
—: Škola vospitanija čuvstv, in: „O ty poslednjaja ljubov'!..": Četyre liričeskich romana, Iževsk 1987, S. 158-171.
CERTELEV, A. N.: Pis'ma M. M. Stasjuleviču, in: M. M. Stasjulevič i ego sovremenniki v ich perepiske, S.-Peterburg 1912, t. II, S. 400f.
—: Zametki o Gr. A. K. Tolstom. (Materialy dlja nekrologa), in: M. M. Stasjulevič i ego sovremenniki v ich perepiske, S.-Peterburg. 1912, t. II, S. 401-405.
CERTELEV, D. N.: [Rez. zur Aufführung von „Posadnik" im „Mariinskij teatr"], in: Golos 1877, Nr. 30 (janv. 30).
—: [Vorbemerkung zu: Son Popova. Poėma grafa Alekseja Konstantinoviča Tolstogo], in: Russkaja starina 1882, t. 36, S. 702.
—: Dramatičeskaja trilogija gr. A. K. Tolstogo, in: Russkij vestnik 1899, Nr. 10, S. 652-672; u. d. T. „Trilogija Tolstogo, kak voploščenie chudožestvennoj pravdy" auch in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 128-144.
—: Gr. A. K. Tolstoj v ego stichotvorenijach, in: Russkij vestnik 1900, Nr. 11, S. 187-204; auch in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 290-304.
—: Iz vospominanij o gr. A. K Tolstom, in: Novoe vremja, Nr. 8948, 24 janv. (6 fevr.), 1901, S. 3.
—: Jumorističeskie i šutočnye stichotvorenija gr. A. K. Tolstogo, S.-Peterburg 1907.
—: Otnošenie grafa A. K. Tolstogo k Puškinu. (Iz neokončennoj stat'i), in: Sankt-Peterburgskie vedomosti 1913, Nr. 182, 15 avg., S. 2.
—: Osnovnaja čerta v romane Tolstogo: „Knjaz' Serebrjanyj", in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 117f.

—: Osnovnaja ideja „Don-Žuana", in: A. K. Tolstoj. Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 246-254.

ČERTKOV, L.: Ob istočnike odnoj parodii A. K. Tolstogo, in: Quinquagenario, Tartu 1972, S. 154-158.

ČEŠICHIN, V. → VETRINSKIJ, Č.

CHICHLOVSKAJA, JA. V.: Pevec, deržavšij stjag vo imja krasoty, in: Social'no-filosofskie koncepcii russkich pisatelej-klassikov i literaturnyj process, Stavropol' 1989, S. 132-145.

CHITROV, G.: Graf A. K. Tolstoj, in: Sankt-Peterburgskie vedomosti 1898, Nr. 281, 13 okt., S. 1.

ČUJKO, V. V.: Graf A. K. Tolstoj, in: Sovremennaja russkaja poėzija v ee predstaviteljach, S.-Peterburg 1885, S. 32-45.

ČUKOVSKIJ, K.: Poėt-duchovidec. (Gr. Aleksej Tolstoj). Literaturnyj ėskiz, in: Ežemesjačnoe literaturnoe i populjarno-naučnoe priloženie k „Nive" 1906, za nojabr'-dekabr', Sp. 585-606.

ČUŠKIN, N. → ROSTOCKIJ, B.

DALTON, M.: Alexej Konstantinovich Tolstoj. A Study of his Life and Work. Phil. Diss., Harvard University 1964.

—: A. K. Tolstoy, New York 1972 (Twayne's World Authors Series 168).

DANILOV, S. S.: Sovremenniki Ostrovskogo, in: ders., Očerki po istorii russkogo dramatičeskogo teatra, Moskva - Leningrad 1948, S. 387-392.

DAVYDOV, V. D.: Neskol'ko slov po povodu postanovki na Moskovskoj scene tragedii „Smert' Ioanna Groznogo", in: Russkij archiv 1879, kn. 2, S. 331f.

DE LA-BART, F. G.: Poėtika Alekseja Tolstogo, in: Pedagogičeskaja mysl' 1904, vyp. 1, S. 125-137.

DENISJUK, N.: Gr. Aleksej Konstantinovič Tolstoj. Ego vremja, žizn' i sočinenija, Moskva 1907.

DERŽAVINA, O. A.: Obraz Borisa Godunova v tragedii A. S. Puškina i v trilogii A. K. Tolstogo, in: Iskusstvo slova. Sbornik statej k 80-letiju člena-korrespondenta AN SSSR Dmitrija Dmitrieviča Blagogo, Moskva 1973, S. 260-269.

DETLEF, K.: Graf Alexej Tolstoj, in: Über Land und Meer 1872, Bd. 28, Nr. 42, S. 6f.

DIELS, P.: Zu den Gedichten A. K. Tolstojs. Erwin Koschmieder zum 65. Geburtstag, in: Die Welt der Slaven 1961.1, S. 9-12.

DOTCAUĖR, M. F.: K voprosu ob istoričeskich istočnikach dramatičeskoj trilogii A. K. Tolstogo, in: Učenye zapiski gosudarstvennogo Saratovskogo pedagogičeskogo instituta 1948, vyp. 12, S. 29-52.

DUDINA, T. P.: Svoeobrazie konflikta dramatičeskoj trilogii A. K. Tolstogo:

(„Smert' Ioanna Groznogo", „Car' Fedor Ioannovič", „Car' Boris"), Avtoreferat dis. ... kand. filol. nauk. Moskovskij gosudarstvennyj pedagogičeskij institut im. V. I. Lenina, Moskva 1988.

DUNAEVSKAJA, L. F., TALANČUK, E. M.: Tvorčestvo A. K. Tolstogo. Itogi issledovanija, in: Vestnik Kievskogo universiteta. Literaturovedenie. Jazykoznanie, Kiev 1988, vyp. 30, S. 43-48.

DURANDINA, E.: Pesni M. Musorgskogo na stichi A. K. Tolstogo, in: Iz istorii russkoj i sovetskoj muzyki, vyp. 3, Moskva 1978, S. 138-160.

DŽULIANI (Giuliani), R.: *Upyr'* A. K. Tolstogo kak literaturnyj istočnik romana *Master i Margarita* (K voprosu: M. A. Bulgakov i russkaja literatura XIX veka), in: Ricerche slavistiche, vol. XXXII-XXXV, 1985-1988, Roma 1989, S. 95-111.

EBELING, H.: Zur russischen Romanliteratur: I. Knäs Serebräny vom Grafen Alexis Tolstoi, in: Baltische Monatschrift 15 (1867), S. 441-468.

EFREMOV, P.: K materialam dlja polnogo sobranija sočinenij grafa A. K. Tolstogo, in: Novoe vremja 1885, Nr. 3448.

—: K materialam dlja polnogo sobranija sočinenij grafa A. K. Tolstogo, in: Istoričeskij vestnik 1885, Nr. 11, S. 484f.

EGO: A. K. Tolstoj, kak poėt, in: Pčela 1876, Nr. 34, S. 7-14.

EMEL'JANOV, L. I.: „Dvuch stanov ne boec ...", in: A. K. Tolstoj, Izbrannye proizvedenija, Leningrad 1980. S. 744-757.

—: A. K. Tolstoj, in: A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie stichotvorenij v dvuch tomach, Leningrad 1984 (BpBs), t. 1, S. 5-44.

EMERSON, C.: Pretenders to History: Four Plays for Undoing Pushkin's *Boris Godunov*, in: Slavic Review 1985 (Summer) 44 (2), S. 257-279.

ĖSTRIN, A.: Novyj spektakl', in: Brjanskij rabočij 1963, 13 marta.

ĖTKIND, E.: „Protiv tečenija". O patriotizme A. K. Tolstogo, in: Zvezda 1991. 4, S. 180-188.

EVSTAF'EV, P. B.: Graf Aleksej Tolstoj, 2-e izd., S.-Peterburg 1907 (Novaja russkaja literatura v otdelnych očerkach zamečatel'nych pisatelej. Učebnik dlja mužskich i ženskich gimnazij, institutov i pedagogičeskich kursov, vyp. 3).

—: Istoričeskoe i chudožestvennoe značenie romana „Knjaz' Serebrjanyj", in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 118-121.

—: Obščee soderžanie romana: „Knjaz' Serebrjanyj", in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 116f.

FITINGOF-ŠEL', B. A.: Iz vospominanij (1848-1898). Mirovye znamenitosti, S.-Peterburg 1899, hier: S. 79-87.

FLEKSER, A. L. → VOLYNSKIJ, A. L.

FOMIN, A.: [Rez. zu: Kritičeskaja literatura o proizvedenijach A. K. Tol-

stogo, Hg. N. Denisjuk, vyp. 1, vyp. 2, Moskva 1907], in: Istoričeskij vestnik 1908, t. 111, Nr. 2, S. 709f.

FRIDMAN, N.: Zapolnjaja „belye pjatna", in: Voprosy literatury 1975.10, S. 284-288 [Rez. zu: G. I. Stafeev, Serdce polno vdochnovenija. Tula 1973].

GAPONENKO, P. A.: Puškinskaja tradicija v lirike A. K. Tolstogo, in: Puškinskie čtenija na Verchnevolž'e. Sbornik 2, Kalinin 1974, S. 99-118 (Kalininskij gosudarstvennyj universitet).

—: Lirika A. K. Tolstogo, Orel 1975 (Orlovskaja oblastnaja organizacija obščestva „Znanie").

—: Lirika A. K. Tolstogo. Avtoreferat dis. ... kand. filol. nauk, Moskva 1976 (Moskovskij gosudarstvennyj pedagogičeskij institut im. V. I. Lenina).

—: Chudožestvennyj metod i tvorčeskij process A. K. Tolstogo-lirika. V pomošč' lektoru, Orel 1978 (Orlovskaja oblastnaja organizacija obščestva „Znanie").

GASPAROV, M. L.: „Rondo" A. K. Tolstogo, in: Analiz odnogo stichotvorenija. Mežvuzovskij sbornik, Leningrad 1985, S. 181-187.

GATTO, J. A.: The Dramas of A. K. Tolstoj. Phil. Diss., Indiana University 1963.

GEBEL', V. A.: A. K. Tolstoj, in: A. K. Tolstoj, Izbrannoe, Moskva 1949, S. 3-12.

GERBEL', N. V.: Russkie poėty v biografijach i obrazcach. izd. 2-e, ispr. i dop., S.-Peterburg 1880, S. 521-530.

GIPPIUS, Z.: Dve dramy A. Tolstogo, in: Mir iskusstvo 1899, Nr. 12, S. 34f.

GNEDIČ, P. P.: „Padenie iskusstva". Listki iz zapisnoj knižki. („Smert Ioanna Groznogo"), in: Istoričeskij vestnik 1909, Nr. 1, S. 112-141, hier: S. 134-141.

—: Poslednie orly. (Siluėty konca XIX veka), in: Istoričeskij vestnik 1911, t. 123, janv., S. 41-73, hier: S. 72f.

—: Kniga žizni. Vospominanija 1855-1918, Leningrad 1929, S. 190-192, S. 321-324, S. 233-234, S. 346, S. 349-350).

GOL'DENVEJZER, A. B.: Vblizi Tolstogo, Moskva 1959 (Serija literaturnych memuarov), S. 125.

GOLOVIN, K.: Russkij roman i russkoe obščestvo, S.-Peterburg 1897, S. 376f.

—: Moi vospominanija za 35 let. 1859-1894 gg. V II-ch častjach, izd. 2-e, S.-Peterburg 1908, 1910, t. 1, S. 217f, S. 282-284.

GONČAROV, I. A.: Opjat' „Gamlet" na russkoj scene, in: ders., Sobranie sočinenij v vos'mi tomach, Moskva 1952-1955, t. 8, S. 197-207, hier: S. 199.

GORČAKOV, N: Car' Fedor, in: Režisserskie uroki K. S. Stanislavskogo. Besedy i zapisi repeticij, izd. 2-e, Moskva 1951, S. 56-61; dt. u. d. T. „Zar Fjodor" in: ders. (N. Gortschakow), Regie. Unterricht bei Stanislawski, Berlin 1959, S. 45-49.

GORNFEL'D, A.: Muki slova. Stat'i o chudožestvennom slove, 2-e znač. dop. izd., Moskva, Leningrad 1927, S. 37-39.

GORODECKIJ, B. P.: Dramaturgija Puškina, Moskva-Leningrad (AN SSSR) 1953, S. 345-349.

GRADOVSKIJ, G. K.: Iz minuvšego. (Vospominanija i vpetčatlenija literatora. 1865-1897 gg.), in: Russkaja starina 1908, janv., S. 77-86, hier: S. 82-86.

GRAHAM, S.: Rhyme and Reason. An Aspect of A. K. Tolstoi's Poetic Technique, in: Essays in Poetics 1979, 4 (1), S. 86-92.

GRIGOR'EV, I. G.: Boris Godunov i Makbet, in: Al. Tolstoj. Žizn' i tvorčestvo, Hg. N. G. Priluko-Priluckij, (ca. 1912), S. 43-56.

GRIGOR'EV, P.: Ustarelye formy poėzii (Sočinenija A. Tolstogo), in: Biblioteka deševaja i obščedostupnaja 1875, Nr. 4, S. 19-29.

GROT, JA.: Zametka o tragedii Smert' Ioanna Groznogo, in: Sovremennaja letopis' 1866, Nr. 37, 6 nojabrja, S. 9.

GROZDOV, B., STAFEEV, G.: Na rodine poėta (Ob usad'be A. K. Tolstogo v Krasnom Roge), in: Brjanskij rabočij 1961, 24 sentjabrja.

GRUŠKIN, A.: „Poėzija Alekseja Tolstogo", in: Zvezda 1938.10, S. 251-255, [Rez. zu: A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie sočinenij (BpBs), Leningrad 1937].

GUBERNATIS, A. DE: Il conte Alessio Tolstoi, in: Rivista Europea (Firenze) 1874, Nr. 2, S. 401-424.

—: „uno scritto intorno al Conte Tolstoi dal Professore A. De Gubernatis", in: A. Tolstoi, Il Principe Serèbriani. Racconto dei tempi di Giovanni il Terribile, Verona 1874.

GUMILEV, N.: [Vorwort], in: A. K. Tolstoj, Izbrannye sočinenija, t. 1, Berlin-Peterburg-Moskva 1923, S. VII-IX.

GUSEV, V. T.: „Krymskie očerki" A. K. Tolstogo kak liričeskij cikl, in: Učenye zapiski (Kalininskij gos. ped. in-t), 1970, t. 77, S. 53-62.

HARKINS, W. E.: A. K. Tolstoi's Parody History of the Russian State, in: Slavic Review. American Quarterly of Soviet and East European Studies, vol. 27, (1968), S. 459f, [Vorbemerkung zu: Alexei Konstantinovich Tolstoi, A History of the Russian State from Gostomysl to Timashev, ebd., S. 461-469].

HÖGEMANN-LEDWOHN, E.: Studien zur Geschichte der russischen Verser-

zählung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. München 1973 (Slavistische Beiträge, Bd. 65), S. 292-309.

I. Z.: A. K. Tolstoj, in: Teatral'naja ėnciklopedija, v 5 tt., Moskva 1961-1967, t. 5, Sp. 222f.

IEZUITOV, S. A.: Tragedija A. K. Tolstogo „Smert' Ioanna Groznogo", in: Analiz dramatičeskogo proizvedenija, Leningrad 1988, S. 267-283.

IL'INA, T.: A. K. Tolstoj i ego lirika, in: Russian Language Journal (Michigan State University) 80 (1967), S. 3-11.

IL'INSKIJ, L. K.: Iz rukopisej A. K. Tolstogo. Zametki (avtograf), CGALI, f. 211, op. 1, ed. chr. 70.

ILYINSKY (Il'inskij), O.: Liričeskij aspekt tvorčestva A. K. Tolstogo, in: Zapiski russkoj akademičeskoj gruppy v S. Š. A. (Transactions of the Association of Russian-American Scholars in USA), v. 10, New York 1976, S. 77-87.

IVANCIN, M. W.: Aleksej Konstantinovič Tolstoj and Russian Romanticism. Phil. Diss., University of Illinois at Urbana-Champaign 1983.

IVANOVA, T. V.: A. K. Tolstoj i russkij Sever, in: Sever (Petrozavodsk) 1974.5, S. 125f.

—: Narodnaja istoričeskaja pesnja „Gnev Groznogo na syna" i roman A. K. Tolstogo „Knjaz' Serebrjanyj", in: Chudožestvennyj obraz i istoričeskoe soznanie. Mežvuz. sbornik, Petrozavodsk 1974, S. 27-38.

—: Fol'klor v tvorčestve A. K. Tolstogo. Avtoreferat dis. ... kand. filol. nauk, Petrozavodsk 1975 (Petrozavodskij gosudarstvennyj universitet im. O. V. Kuusinena).

—: Fol'klornyj obraz gorja v lirike A. K. Tolstogo, in: Voprosy istorizma i chudožestvennogo masterstva, Leningrad 1976, vyp. 1, S. 20-35.

—: Fol'klor v romane A. K. Tolstogo „Knjaz' Serebrjanyj", in: Fol'klor narodov RSFSR, vyp. 7, Ufa 1980, S. 98-107.

—: Kompozicionnaja rol' fol'klora v dramatičeskoj trilogii A. K. Tolstogo, in: Žanr i kompozicija literaturnogo proizvedenija, Petrozavodsk 1981, S. 67-74.

—: Narodnaja pesnja kak istočnik psichologičeskogo masterstva A. K. Tolstogo, in: Problemy psichologičeskogo analiza v literature, Leningrad 1983, S. 55-72.

—: Bylinnye temy v balladach A. K. Tolstogo 60-70ch godov XIX veka, in: Problemy vzaimovlijanija fol'klora i literatury, Moskva 1986, S. 78-100.

IZOTOV, A.: A. K. Tolstoj. (1817-1875), in: A. K. Tolstoj, Stichotvorenija, Brjansk 1949, S. 5-17.

JAKOBI, N. A.: K istorii sozdanija A. K. Tolstym tragedii „Car' Fedor Ioannovič", in: Učenye zapiski Moskovskogo obl. pedagogogičeskogo insti-

tuta 1960, t. 82. Trudy kafedry russkoj literatury, vyp. 5, S. 77-102.
—: Nekotorye osobennosti sticha i jazyka tragedii „Car' Fedor Ioannovič" A. K. Tolstogo, in: Tradicii i novatorstvo v russkoj literature, Moskva 1973, S. 151-160.
—: Tragedija A. K. Tolstogo „Car' Fedor Ioannovič". Idei i osnovnye charaktery, in: Tradicii i novatorstvo v russkoj literature, Moskva 1973, S. 217-242.
JAKUNIN → ZACHAR'IN, I.
JAMPOL'SKIJ, I. G.: Aleksej Tolstoj, in: A. K. Tolstoj: Stichotvorenija, Leningrad 1936 (BpMs), S. 5-95.
—: Poėzija Alekseja Tolstogo, in: A. K. Tolstoj, Polnoe sobranie stichotvorenij, Leningrad 1937 (BpBs), S. 11-45.
—: A. K. Tolstoj-dramaturg, in: Literaturnaja učeba 1939, Nr. 11, S. 45-67.
—: Aleksej Konstantinovič Tolstoj. 1817-1875, in: Klassiki russkoj dramy, Leningrad-Moskva 1940, S. 229-249.
—: A. K. Tolstoj, in: A. K. Tolstoj: Stichotvorenija, Car' Fedor Ioannovič, 2-e izd., Leningrad 1952 (BpMs), S. 5-82; 3-e izd. 1958, S. 5-76.
—: A. Tolstoj, in: Istorija russkoj literatury, t. VIII, č. 2, Moskva-Leningrad (AN SSSR), 1956, S. 315-348.
—: A. K. Tolstoj, in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij v četyrech tomach, t. 1, Moskva 1963, S. 5-51.
—: Pervaja postanovka „Smerti Ioanna Groznogo" A. K. Tolstogo (1867), in: Učenye zapiski Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija filologičeskich nauk, Nr. 339, vyp. 72, 1968, S. 62-98; auch in: ders., Poėty i prozaiki: Stat'i o russkich pisatel'jach XIX - načala XX v., Leningrad 1986, S. 229-274.
—: A. K. Tolstoj, in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij v četyrech tomach, Moskva 1969, t. 1, S. 3-51.
—: Seredina veka. Očerki o russkoj poėzii 1840-1870 gg., Leningrad 1974, S. 83-170.
—: A. K. Tolstoj, in: A. K. Tolstoj, Sobranie sočinenij v četyrech tomach, Moskva 1980, t. 1, S. 3-49.
—: Neopublikovannye pis'ma A. K. Tolstogo, in: Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Pis'mennost'. Iskusstvo. Archeologija. Ežegodnik 1979, Leningrad 1980, S. 97-115.
—: A. K. Tolstoj, in: A. K. Tolstoj, Sočinenija v dvuch tomach, Moskva 1981, S. 5-34.
—: A. K. Tolstoj, in: A. K. Tolstoj, Stichotvorenija, Sverdlovsk 1983, S. 3-20.

—: A. K. Tolstoj i ego dramatičeskie proizvedenija, in: A. K. Tolstoj, Dramatičeskaja trilogija, Moskva 1986, S. 5-21.

—: Ob ėstetičeskich vzgljadach i literaturnych mnenijach A. K. Tolstogo, in: A. K. Tolstoj, O literature i iskusstve, Moskva 1986, S. 5-30; auch in: ders., Poėty i prozaiki: Stat'i o russkich pisateljach XIX - načala XX v., Leningrad 1986, S. 194-228.

JAZYKOV, D. D.: Materialy dlja polnogo sobranija sočinenij grafa A. K. Tolstogo, in: Istoričeskij vestnik 1885, Nr. 10, S. 121-132.

—: Graf A. K. Tolstoj, Moskva 1901 (Žizn' russkich dejatelej. Nr. 5).

JAZYKOV, N. (Šelgunov, N. V.): Poėt-kosmopolit, in: Delo 1876, Nr. 1 (sovr. obozr.), S. 1-40.

JURASOVA, R.: Ob istorii i tradicii, in: Teatral'naja žizn' 1966, Nr. 18, S. 12-15.

K. V. M. (Meščerskij, V. P.): Graf Aleksej Konstantinovič Tolstoj, in: Graždanin 1875, Nr. 40, 5 okt., S. 911-914.

K-V, N.: [ohne Titel], in: Golos 1867, Nr. 17, 17 (29) janv., S. 2.

KARPIAK, R.: The Crisis of Idealism: E. T. A. Hoffmann and the Russian Tradition of Don Juan, in: Crisis and Commitment: Studies in German and Russian Literature in Honour of. J. W. Dyck, Hg. J. Whiton u. H. Loewen, Waterloo 1983, S. 127-139.

KAZANSKIJ, S.: Graf A. K. Tolstoj. (Zametka ob ego službe v Moskovskom glavnom archive ministerstva inostrannych del v 1834-1836 gg.), in: Russkaja starina 1900, t. 104, dekabr', S. 685-687.

KESSLER, P. → PECHSTEDT, E.

KJELLBERG, L.: Aleksej K. Tolstoj's Tropar'. A Study in the Art of Paraphrase, in: Studia Slavica Gunnaro Gunnarsson Sexagenario Dedicata, Göteborg, Stockholm, Uppsala 1960, S. 43-63.

KLJUEV, V. S.: A. K. Tolstoj i S. A. Esenin, in: Učenye zapiski Moskovskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo instituta 1970. Nr. 405, S. 209f.

—: Avtor i ego geroj v romane A. K. Tolstogo „Knjaz' Serebrjanyj", in: Problemy žanra i stilja v russkoj literature. Sbornik trudov, Moskva 1973, S. 86-97.

—: „Ego glagol nelicemeren ...", in: Russkaja reč' 1975.5, S. 50-57.

—: Nekotorye voprosy ėstetiki Alekseja Konstantinoviča Tolstogo, in: Voprosy istorii i poėtiki russkoj literatury, Stavropol' 1975, S. 141-160.

—: Problema istorizma v trilogii A. K. Tolstogo (k voprosu o tvorčeskoj individual'nosti pisatelja), in: Chudožestvennyj metod i tvorčeskaja individual'nost pisatelja, Sverdlovsk 1975 (Naučnye trudy Sverdlovskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo instituta. Sbornik 255), S. 100-122.

—: Problema istorizma v tvorčestve Alekseja Konstantinoviča Tolstogo.

Avtoreferat dis. ... kand. filol. nauk, Moskva 1975 (Moskovskij gosudarstvennyj ped. institut im. V. I. Lenina).
—: Obrazy drevnerusskoj literatury v istoričeskich balladach A. K. Tolstogo, in: Literatura Drevnej Rusi, Moskva 1978, vyp. 2, S. 114-123.
—: A. Šen'e i A. K. Tolstoj. (Zametki), in: Chudožestvennyj metod i tvorčeskaja individual'nost' avtora, Tomsk 1979, S. 65-69.
—: Čerty schodstva psichologičeskogo oblika Knjazja Serebrjanogo (A. Tolstoj) i Knjazja Myškina (F. Dostoevskij), in: Problemy psichologizma v chudožestvennoj literature. Sbornik statej, Tomsk 1980, S. 80-88.
—: Istoričeskie sjužety A. K. Tolstogo v ego balladach poslednego perioda tvorčestva, in: Literatura Drevnej Rusi, Moskva 1981, S. 121-127.
KLOBUKOVSKIJ, JU.: Troe Tolstych, in: Novyj žurnal 43.1955, S. 81-95.
KNEBEL', M.: Spektakl' i koncepcija kritika, in: Teatr 1967.3, 42-45.
KNJAZEV, G. M.: Chomjakov i graf A. Tolstoj, in: Russkij vestnik 1901, Nr. 11, S. 136-156, Nr. 12, S. 515-530.
KNORRING, N.: Mirosozercanie grafa A. K. Tolstogo. (K charakteristike obščestvennych tipov 70-ch godov), in: Sbornik statej v čest' prof. V. P. Buzeskula, Char'kov 1914 (Sbornik Char'kovskogo istoriko-filolog. obščestva, t. XXI), S. 503-534.
KOLOSOVA, N.: Tri poėta, in: A. K. Tolstoj, Ja. P. Polonskij, A. N. Apuchtin. Izbrannoe, Moskva 1982, S. 3-28.
—: A. K. Tolstoj, Moskva 1984 (Biblioteka žurnala CK VLKSM „Molodaja gvardija", Nr. 3 (110).
—: Poėzija russkoj duši, in: F. I. Tjutčev, A. K. Tolstoj, Ja. P. Polonskij, A. N. Apuchtin. Izbrannoe, Moskva 1984, S. 5-33.
—: Blok i A. K. Tolstoj, in: Literaturnoe nasledstvo, Moskva 1987, t. 92, kn. 4, S. 47-56.
—: Roždenie trilogii, in: A. K. Tolstoj, Dramatičeskaja trilogija, Moskva 1987, S. 3-12.
KONDRATENKOV, A. V.: Istoričeskie poėmy A. K. Tolstogo i romantizm v russkoj poėzii 40-60-ch godov. Avtoreferat dis. ... kand. filol. nauk, L'vov 1981 (L'vovskij gosudarstvennyj universitet im. I. Ja. Franko).
KONDRAT'EV, A. A.: K biografii Alekseja Tolstogo, in: Novyj put' 1904, Nr. 1, S. 181-208.
—: O proischoždenii A. Tolstogo, in: Reč' 1910, 28 sent.
—: Graf A. K. Tolstoj. Materialy dlja istorii žizni i tvorčestva, S. Peterburg 1912.
—: „Krymskie očerki" gr. A. K. Tolstogo. (Iz zapisnoj knižki poėta), in: Sovremennik 1912, Nr. 6, S. 375-384.
—: Francuzskaja kniga o russkom poėte, in: Russkaja mysl' 1913, Nr. 3,

(V Rossii i za granicej), S. 15-20 [Rez. zu: A. Lirondelle, Le poète Alexis Tolstoï. L'homme et l'œvre, Paris 1912].

KOPTEVA, L. V.: Poėma-legenda konca 50-70 gg. XIX veka v Rossii. (Ot A. K. Tolstogo do Nekrasova), in: N. A. Nekrasov i russkaja literatura, vyp. 4, Jaroslavl' 1978, S. 97-109.

KORECKIJ, V. L: Opričnina i roman A. K. Tolstogo „Knjaz' Serebrjanyj", in: A. K. Tolstoj, Knjaz' Serebrjanyj, Moskva 1959, S. 328-344.

KORMILOV, S. I.: Ivan Groznyj i ego ėpocha v tvorčestve M. Ju. Lermontova i A. K. Tolstogo (čerty romantičeskogo istorizma), in: Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija filologija, 1977, Nr. 4, S. 25-36.

KORŽAVIN, N.: Poėzija A. K. Tolstogo, in: A. K. Tolstoj, Stichotvorenija, Moskva 1967, S. 3-30.

—: Poėzija A. K. Tolstogo. (Zametki poėta), in: Voprosy literatury 1967.4, S. 127-151.

KOSCHMAL, W.: Dialogische Groteske und Poetik der Destruktion: Koz'ma Prutkov, in: Drama und Theater. Theorie — Methode — Geschichte. Hg. H. Schmid und H. Král, München 1991 (Slavistische Beiträge, Bd. 270), S. 572-586.

KOTLJAREVSKIJ, N.: Istoričeskoe značenie poėzii gr. A. K. Tolstogo, in: „Pod znamenem nauki", jubilejnyj sbornik v čest' N. I. Storoženki, Moskva 1902; auch in: Kritičeskaja literatura o proizvedenijach gr. A. K. Tolstogo, Hg. N. Denisjuk (1907), vyp. 2, S. 185-212; gekürzt auch in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 316-326.

—: Trilogija Tolstogo, kak nacional'naja tragedija, in: Vestnik Evropy 1902, okt., S. 697-712; auch in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 144-151.

—: Graf A. Tolstoj kak satirik, in: Vestnik Evropy 1906, Nr. 7, S. 5-48; auch in: Kritičeskaja literatura o proizvedenijach gr. A. K. Tolstogo, Hg. N. Denisjuk (1907), vyp. 1, S. 129-175.

—: Graf Aleksej Konstantinovič Tolstoj, in: ders., Starinnye portrety, S.-Peterburg 1907, S. 273-416.

—: Religiozno-nacional'nye motivy poėzii A. Tolstogo, in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 104-106.

—: Vostok i Zapad v poėtičeskom izobraženii A. Tolstogo, in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 272-274.

KOZLOVSKAJA, E.: Pevec russkoj derevni, in: Novoe russkoe slovo 14.2.1986, S. 8.

KRASNOV: Dostoinstva i nekotorye nedostatki „bessmertnoj" trilogii Tolstogo, in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 151-160.

KRASNOV, P.: Trilogija gr. A. K. Tolstogo, in: Knižki nedeli 1899, Nr. 4, S. 167-180.

KRINDAČ, B.: „Car' Fedor Ioannovič" v provincii, in: Teatr i iskusstvo 1899, Nr. 30 (25 ijul'), S. 520f, Nr. 31 (1 avg.), S. 537f, Nr. 32 (8 avg.), S. 554f, Nr. 33 (15 avg.), S. 569f.

KRITIČESKAJA LITERATURA O PROIZVEDENIJACH GR. A. K. TOLSTOGO, Hg. N. Denisjuk, vyp. 1, vyp. 2, Moskva 1907.

KRJUKOVSKOJ, A.: Raport cenzora o zapreščenii p'es A. K. Tolstogo „Posadnik" (dva dejstvija) i „Rastočitel'" N. S. Leskova, in: Teatral'noe nasledstvo, Moskva 1956, S. 381f.

KROPOTKIN, P. A.: Idealy i dejstvitel'nost v russkoj literature, S.—Peterburg 1907, S. 191, S. 205, S. 233-235; dt. in: Kropotkin, Pëtr: Ideale und Wirklichkeit in der russischen Literatur, Frankfurt a. M. 1975, S. 189, S. 215-217.

KRUKOVSKIJ, A. V.: Poët-istorik (k sorokaletiju so dnja smerti A. K. Tolstogo), in: Filologičeskie zapiski 1915, vyp. 5-6, S. 649-676.

KRYMOVA, N.: Sekrety tradicii, in: Teatr i kino, god 1966, Moskva 1967, S. 105-108.

—: „Car' Fedor Ioannovič", in: Neva 1974.7, S. 209-216.

KUBASCHEK, E.: A. K. Tolstojs Dramentrilogie und ihre Technik, Diss. Wien 1953 (unveröffentlicht).

KULEŠOV, V. I.: A. K. Tolstoj i ego roman „Knjaz' Serebrjanyj", in: A. K. Tolstoj, Knjaz' Serebrjanyj. Povest' vremen Ioanna Groznogo, Moskva 1981, S. 5-18.

—: Lučšaja iz istoričeskich dram, in: A. K. Tolstoj, Car' Fedor Ioannovič, Moskva 1983, S. 3-16.

KUNICKIJ, V. N.: Gr. A. K. Tolstoj (ottisk iz gazety „Kievljanin" Nr. 286, 1895 g.), Kiev 1895.

KUNJAEV, S.: Rycar' rossijskoj slovesnosti. K 100-letiju so dnja smerti A. K. Tolstogo, in: Literaturnaja gazeta 12. 11. 1975, S. 6.

KUROČKIN, N.: Bibliografičeskaja paralel'. (V sumerkach. Satiry i pesni D. D. Minaeva. SPb., 1868 g. Stichotvorenija grafa A. K. Tolstogo. SPb., 1867 g.), in: Delo 1868, Nr. 1 (sovr. obozr.), S. 18-38.

KUZ'MIN, V. N.: Otnošenie A. K. Tolstogo k fol'kloru v svete ego literaturno-ėstetičeskich vzgljadov, in: Russkaja literatura (Alma-Ata) 1976, vyp. 6, S. 57-64.

L. L.: Upyr'. Sočinenie Krasnorogskogo. Spb. 1841, in: Severnaja pčela 1841, Nr. 222, S. 886f.

LANGE, T.: Grev Alexiej Tolstoj, Kobenhavn 1894.

LEBEDEV, E. N.: Aleksej Konstantinovič Tolstoj. 1817-1875, in: A. K. Tol-

stoj, Stichotvorenija, Moskva 1977 (Poëtičeskaja Rossija), S. 299-310.
—: Aleksej Konstantinovič Tolstoj, in: A. K. Tolstoj, Izbrannye stichotvorenija, Kemerovo 1981, S. 5-14.
LEE, E. S.: A. K. Tolstoy: Life and Lyric Poetry. Phil. Diss., University of Pittsburgh 1985.
LEMKE, M.: Arest i vysylka I. S. Turgeneva v 1852 g., in: Russkaja mysl' 1906, fevr., S. 16-26.
LEONIDOV, L. L.: Pervye predstavlenija tragedii „Smert' Ioanna Groznogo", in: Russkaja starina 1886, Nr. 6, S. 655-674.
LERNER, N.: Čej byl syn A. Tolstoj, in: Protiv tečenija 1910, Nr. 2.
LEVENSTIM, A.: Graf A. K. Tolstoj. Ego žizn' i proizvedenija, in: Vestnik Evropy 1906, Nr. 10, S. 487-520, Nr. 11, S. 66-99 (gekürzt u. d. T. „Detstvo Tolstogo, ego služba i žizn' v tečenie 40-ch i v načale 50-ch godov", in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij (^{3}1912), S. 1-13).
LEVINSTIM: Kratkie biografičeskie svedenija ob Aleksee Konstantinoviče Tolstom, in: Al. Tolstoj. Žizn' i tvorčestvo, Hg. N. G. Priluko-Priluckij, S.-Peterburg - Varšava o. J. (ca. 1912) (Korifei russkogo slova. vyp. 14), S. 1-15.
LEVIN, Ju.: Tolstoy, Shakespeare, and the Russian Writers of the 1860s, in: Oxford Slavonic Papers, N. S. 1 (1968), S. 85-104.
LIBROVIČ, S. F. → RUSAKOV, V.
LIRONDELLE, A.: Le poète Alexis Tolstoï. L'homme et l'œvre. Paris 1912.
LJAPINA, L. E.: Liričeskij cikl A. K. Tolstogo, in: Žanrovoe novatorstvo russkoj literatury konca XVIII-XIX vv., Leningrad 1974, S. 102-112.
LJUBIMOV, N. M.: Blagorodnyj poklonnik Muzy, in: ders., Nesgoraemye slova, Moskva 1983, S. 112-144.
LJUTER, A. F. (LUTHER, A.): Lebedinaja pesn' Šillera, in: „Pod znamenem nauki". Jubilejnyj sbornik v čest' Nikolaja Il'iča Storoženko, Moskva 1902, S. 335-366.
LOBKOVA, N. A.: Ėpičeskoe i liričeskoe v russkoj ballade 1840-1860-ch godov, in: XX Gercenovskie čtenija. Filologičeskie nauki. Leningradskij gosudarstvennyj pedagogičeskij institut im. A. I. Gercena, Leningrad 1967, S. 54f.
—: Istoričeskie ballady A. K. Tolstogo, in: XXI Gercenovskie čtenija. Filologičeskie nauki. Leningradskij gosudarstvennyj pedagogičeskij institut im. A. I. Gercena, Leningrad 1968, S. 102-104.
—: Ballada A. Tolstogo „Vasilij Šibanov", in: Učenye zapiski, vyp. 20. Kemerovskij gosudarstvennyj pedagogičeskij institut, Kemerovo 1969, S. 91-103.
—: Russkaja ballada 40-ch godov XIX veka, in: Problemy žanra v istorii

russkoj literatury. Učenye zapiski, t. 320. Leningradskij gosudarstvennyj pedagogičeskij institut im. A. I. Gercena, Leningrad 1969, S. 111-133.
—: Ballady A. K. Tolstogo. Avtoreferat dis. ... kand. filol. nauk, Leningrad 1970.
—: O lirike A. K. Tolstogo 40-ch godov, in: Učenye zapiski Leningradskogo pedagogičeskogo instituta 1971, t. 414, S. 187-202.
LOTMAN, Ju. M.: A. K. Tolstoj, „Sidit pod baldachinom...", in: ders., Analiz poėtičeskogo teksta, Leningrad 1972, S. 215-222.
LOTMAN, L. M.: A. K. Tolstoj, in: Kratkaja literaturnaja ėnciklopedija, t. 7, Moskva 1972, Sp. 539-542.
LUNAČARSKIJ, A. V.: Iz Moskovskich vpečatlenij. Po teatram, in: Žizn' iskusstva 1919, Nr. 53, 4 janv.; auch in: ders.: Sobranie sočinenij v vos'mi tomach, Moskva 1963-1967, t. 3, S. 45-50.
—: Pervoe znakomstvo s Chudožestvennym teatrom. K tridcatiletiju teatra, in: Krasnaja gazeta, več. vyp. 1928, Nr. 293, 23 okt.; auch in: ders., Sobranie sočinenij v vos'mi tomach, Moskva 1963-1967, t. 3, S. 402f.
—: Starosta Malogo teatra, in: ders., O teatre i dramaturgii. t. I, Russkij dorevoljucionnyj i sovetskij teatr, Moskva 1958, S. 306-311; auch in: ders., Sobranie sočinenij v vos'mi tomach, Moskva 1963-1967, t. 3, S. 131-135.
LUTHER, A. (auch → LJUTER, A.):
—: Ein russischer Dichter in Carl Alexanders Weimar, in: Seemannskost, Leipzig 1919, S. 7-31.
LUŻNY, R.: „Książę Srebrny" Aleksego K. Tolstoja a folklor. Z dziejów romantycznej ludowości, in: Studia rusycystyczne z epoki romantyzmu, Wroclaw, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1973, S. 91-114.
M. S. (STASJULEVIČ, M. M.): Nekrolog (Graf A. K. Tolstoj), in: Vestnik Evropy 1875, Nr. 11, S. 435-440.
MAGINA, R. G.: O poėtičeskom novatorstve A. K. Tolstogo-lirika, in: Filologičeskie ėtjudy, vyp. I, Rostov 1972, S. 45-60.
MANNING, C. A.: Russian Versions of Don Juan, in: Publications of the Modern Language Association of America 1923, vol. 38, no. 1, S. 479-493.
—: Count Aleksyey Konstaninovich Tolstoy, in: The South Atlantic Quarterly (Durham, N. C.) 1929, vol. 28, no. 1, S. 59—70.
—: The Humorous Poems of Count A. K. Tolstoy, in: The Russian Review. An American Journal Devoted to Russia Past and Present, vol. 2 (no. 2) 1943, S. 88-96.
MARKEVIČ, B. M. → B.
MARKEVIČ, V.: Sokraščennaja russkaja istorija grafa Al. Tolstogo, in: Graždanin 1883, Nr. 50, 11 dek., S. 12f.

MARKOV, P.: Chmelev, in: ders., Pravda teatra. Stat'i, Moskva 1965, S. 137-152, hier: S. 146f.

—: Dobronravov, in: ders., Pravda teatra. Stat'i, Moskva 1965, S. 153-160, hier: S. 156.

MARKOV, V.: Poėty-idealisty. Polnoe sobranie stichotvorenij grafa A. K. Tolstogo. Spb. 1876 g. 2 t., s portretom i fac-simile avtora, in: ders., Na-vstreču, S.-Peterburg 1878, S. 257-269.

MASLOV-STOKOZ, V. P. → BATURINSKIJ, V. P.

MATVEEVA, E.: Neskol'ko vospominanij o grafe A. K. Tolstom i ego žene, in: Istoričeskij vestnik 1916, Nr. 1, S. 162-178.

MAVREŠKO, JU.: „No v žizni est' ešče otrady ...". (A. K. Tolstoj v Krymu), in: Krymskie kanikuly, kn. 2, Simferopol' 1985, S. 261-267.

MEN'ŠIKOV, M. O.: Poėt russkogo vozroždenija. (Po povodu pisem grafa A. Tolstogo), in: Knižki nedeli 1895, Nr. 11, S. 194-228; auch in: ders., Kritičeskie očerki, S.-Peterburg 1899, S. 294-329; u. d. T. „Poėt-bogatyr'. (Po povodu pisem gr. Alekseja Tolstogo)" auch in: Kritičeskaja literatura o proizvedenijach gr. A. K. Tolstogo, Hg. N. Denisjuk (1907), vyp. 2, S. 94- 123; gekürzt u. d. T. „Ljubov k narodnomu dostoinstvu odna iz charakternych čert poėzii Tolstogo" auch in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 278-281.

MEŠČERSKIJ, A. V.: Iz moej stariny, in: Russkij archiv 1900, kn. 2, S. 355-382, hier: S. 370-373.

MEŠČERSKIJ, V. P. (auch → K. V. M.)

—: Moi vospominanija, v 3 tt., S.-Peterburg 1897, 1898, 1912, t. I, S. 333f und 421f, t. II, S. 165-167.

MESNJAEV, G.: „Knjaz' Serebrjany", in: Vozroždenie 54.1956, S. 84-95.

—: Vo dvore. Imperator Aleksandr II i gr. A. K. Tolstoj, in: Vozroždenie 56. 1956, S. 69-80.

—: „Ten' Groznogo". Gr. A. K. Tolstoj i teatr, in: Vozroždenie 61.1957, S. 66-77.

—: Zakat pečal'nyj, in: Vozroždenie 104.1960, S. 54-73.

METEL'SKIJ, G.: List'ja duba. Povest' o rodnoj storone, Moskva 1966, S. 163-172.

—: Krasnyj Rog, in: Literaturnaja Rossija 1983, 26 avg., Nr. 35, S. 14.

MILLER, O.: (auch → Ammon)

—: Graf A. K. Tolstoj kak liričeskij poėt, in: Vestnik Evropy 1875, Nr. 12, S. 557-572; auch in: Kritičeskaja literatura o proizvedenijach gr. A. K. Tolstogo, Hg. N. Denisjuk (1907), vyp. 1, S. 62-78; gekürzt u. d. T. „Narodnost' v proizvedenijach A. Tolstogo" auch in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 73-76.

MOROZOVA, M. N.: Opyt sopostavitel'nogo stilističeskogo issledovnija, in: Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 7. Filologija i žurnalistika 1965. 1, S. 85-93.

MOSER, C. A.: Antinihilism in Russian Poetry of the 1860's, in: The Slavic and Eastern European Journal 1965, vol. 9, no. 2, S. 155-173.

—: Poets and Poetry in an Antipoetic Age, in: Slavic Review, vol. 28, no. 1, March, (1969), S. 48-62.

MOSKOVSKIJ CHUDOŽESTVENNYJ TEATR, t. I, Moskva 1955, S. 13-27.

MURAV'EV, V.: „Satira est' obvinitel'nyj akt so smešnoj storony", in: A. K. Tolstoj, Kolokol'čiki moi ..., Moskva 1978, S. 375-384.

—: Aleksej Konstantinovič Tolstoj, in: A. K. Tolstoj, Izbrannye proizvedenija, Moskva 1970, S. 5-30.

—: A. K. Tolstoj i ego roman „Knjaz' Serebrjanyj", in: A. K. Tolstoj, Knjaz' Serebrjanyj. Povest' vremen Ioanna Groznogo, Moskva 1980, S. 340-353.

—: A. K. Tolstoj i ego roman „Knjaz' Serebrjanyj", in: A. K. Tolstoj, Knjaz' Serebrjanyj. Povest' vremen Ioanna Groznogo, Saransk 1982, S. 306-313.

—: A. K. Tolstoj i ego roman „Knjaz' Serebrjanyj", in: A. K. Tolstoj, Knjaz' Serebrjanyj, Jaroslavl' 1986, S. 3-13.

N-V: Graf A. K. Tolstoj v ego liričeskich i narodnych stichotvorenijach, in: Kolos'ja 1884, Nr. 9 (sent.), S. 290-297.

NADSON, S. JA.: Literaturnye očerki (1883-1886), S.-Peterburg 1887, S. 198.

NAJDENOV, B. S.: A. K. Tolstoj v Krasnom Roge, in: Pisateli Brjanskogo kraja, Brjansk 1963, S. 32-38.

NAZAR'EVA, K.: Literaturnoe obozrenie, in: Literaturnye večera novogo mira 1900, Nr. 1, S. 59-62, hier: S. 61.

NAZAREVSKIJ, B.: Graf Aleksej Konstantinovič Tolstoj. Ego žizn' i proizvedenija, Moskva 1911.

NEFEDOV, V. V.: Čerty individual'nosti A. K. Tolstogo-lirika, in: Minskij pedagogičeskij institut im. A. M. Gor'kogo. Naučno-teoretičeskaja konferencija molodych učenych 1975. Materialy, Minsk 1975, S. 274-278.

NEMIROVIČ-DANČENKO, V. I.: Prošenie direktora-rasporjaditelja Moskovskogo Chudožestvennogo teatr Vl. I. Nemiroviča-Dančenko o razrešenii spektaklej „Smert' Ioanna Groznogo" i „Car' Fedor Ioannovič" A. K. Tolstogo, in: Teatral'noe nasledstvo Moskva 1956, S. 383.

NESTEROV, M. N.: Stil' istoričeskogo romana A. K. Tolstogo, in: Russkaja reč' 1975.5, S. 57-62.

NIKITENKO, A.: O tragedii „Smert' Ioanna Groznogo", sočinenie grafa Tolstogo, in: Sankt-Peterburgskie vedomosti 1866, Nr. 271, 13 okt., S. 2f, Nr. 273, 15 okt., S. 2f; auch in: ders.: Tri literaturno-kritičeskich očerka, Sanktpeterburg 1866, S. 39-81; u. d. T. „Tragizm v charaktere Ioan-

na v svjazi s mučenijami ego mjatežnoj duši, s krajnostjami strastej i vnezapnoj smenoj protivopoložnych oščuščenij" auch in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 175-196.

—: Dnevnik, v 3 tt., Moskva 1955-1956.

NIKITIN, A.: Literaturnye portrety. Graf A. Tolstoj v literature 60-ch godov, in: Russkij vestnik 1894, Nr. 2, S. 303-320.

NIKOLAEV, N. I.: Car' Boris. Tragedija A. K. Tolstogo. (Opyt kritičeskogo razbora), in: ders., „Teatral'no-kritičeskie nabroski", Kiev 1897, S. 1-39.

NIL'SKIJ, A. A.: Vospominanija, in: Istoričeskij vestnik 1894, t. 56, Nr. 6, S. 650-678, hier: S. 658-678.

NOVICKIJ, P.: Chmelev, Moskva 1964, S. 81-97.

O.: Stichotvorenija grafa A. K. Tolstogo. Spb. 1867 g., in: Literaturnaja biblioteka 1867, Nr. 22, t. 11, S. 227-237.

OBOLENSKY, A. P.: A. K. Tolstoy and the West, in: Zapiski russkoj akademičeskoj gruppy v S. Š. A. (Transactions of the Association of Russian-American Scholars in USA), v. 10, New York 1976, S. 69-76.

OCHRIMENKO, P. P.: Ukraina v žizni i tvorčestve A. K. Tolstogo, in: Voprosy russkoj literatury. Respublikanskij mežvedomstvennyj naučnyj sbornik, L'vov 1972, 1 (19), S. 39-44.

OKSENOV, A.: Graf Aleksej Konstantinovič Tolstoj. (1817-1875), in: Polevye cvety. Sbornik pesen našich pisatelej, s biografičeskimi očerkami, Hg. A. Oksenov, Moskva 1894, S. 153-171.

OKUNEV, B. G.: Problema ličnosti i gosudarstva v tragedii A. K. Tolstogo „Smert' Ioanna Groznogo", in: Koncepcii čeloveka v russkoj literature, Voronež 1982, S. 51-62.

—: Problema vlasti i naroda v dramatičeskoj trilogii A. K. Tolstogo, in: Sovremennost' klassiki, Moskva 1986, S. 50-65.

OREŠIN, K. P.: Okrylennost' čuvstva, in: A. K. Tolstoj, Zvonče žavoronka pen'e ... Lirika, Moskva 1973, S. 3-8.

ORLOVA, E.: Romansy na slova A. K. Tolstogo, in: dies., Romansy Čajkovskogo, Moskva-Leningrad 1948, S. 47-57.

ORŁOWSKI, J.: Aleksy K. Tołstoj wobec Polski, in: Przegląd Humanistyczny (16) 1972, Nr. 4, S. 137-143.

—: Poematy A. K. Tolstoja a tradycje romantyczne literatury rosyjskiej, in: Slavia Orientalis (22) 1973, Nr. 2, S. 153-164.

—: Aleksiej K. Tolstoj. Z dziejów polsko-rosyjskich związków kulturalnych, Lublin 1974.

—: Poezja A. K. Tolstoja w Polsce (lata 1870-1918), in: Slavia Orientalis (23) 1974, Nr. 1, S. 45-62.

—: Aleksy K. Tolstoj i Piotr Moszyński. (Nieznana kartka z dziejów pol-

sko-rosyjskich związków literackich), in: Slavia Orientalis (23) 1974, Nr. 4, S. 455-457.

OVČININA, I. A.: Massovaja scena v russkoj istoričeskoj dramaturgii. Iz nabljudenij nad p'esami L. A. Meja, A. K. Tolstogo, A. N. Ostrovskogo, in: Problema tradicij i novatorstva v russkoj literature XIX - načala XX vv., Gor'kij 1981, S. 94-102.

—: Istorizm chudožestvennogo myšlenija avtora (v dramach L. A. Meja i A. K. Tolstogo), in: Idejnye pozicii i tvorčeskij metod russkich pisatelej vtoroj poloviny XIX veka, Moskva 1984, S. 47-63.

PADRO, J. E.: A. K. Tolstoy's Trilogy of Historical Plays: The Death of Ioann the Terrible, Tsar Fyodor, Tsar Boris. Phil. Diss., Columbia University 1970.

PAKTOVSKIJ, F. E.: Graf A. K. Tolstoj i ego poėtičeskoe tvorčestvo, vyp. 7, Kazan' 1900 (Čtenija v obščestve ljubitelej russkoj slovesnosti v pamjat' A. S. Puškina).

PALEN', A.: Louis le Désiré, in: Russkaja starina 1883, t. 40, S. 717.

PANOV, N. A.: Poėzija A. K. Tolstogo. Kritičeskij očerk. Ekaterinburg 1901; gekürzt u. d. T. „Oduchotvorennost' ljubvi k poėzii Tolstogo" auch in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 274-277.

PANOVA, V.: Za čto ja ljublju A. K. Tolstogo, in: dies., Zametki literatora, Leningrad 1972, S. 57-70.

PANOVOVÁ E.: S. H. Vajanský a A. K. Tolstoj, in: Slovenská literaturá (Bratislava) 19.1972, 5, S. 444-463.

PAROLEK, R.: Klasik pozdního ruského romantismu. (K 100. výroči smrti Alexeje Konstantinoviče Tolstého, in: Československá Rusistika (20) 1975, Nr. 2, S. 67-68.

PARSONS, N. S.: A Hostage to Art: The Portraits of Boris Godunov by Pushkin and A. K. Tolstoy, in: Forum for Modern Language Studies 1980, vol. 16, no. 1, S. 237-255.

PAVLOV: Zadača tragedii „Boris Godunov" i ee vypolnenie, in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 225-245.

PAVLOV, I.: Sud'i poėta, in: Russkij vestnik 1876, Nr. 8, S. 890-901.

—: Zabyvaemyj poėt-sovremennik, in: Russkij vestnik 1878, Nr. 12, S. 606-640.

PAVLOV, V.: A. K. Tolstoj. Razbor proizvedenij, charakteristika dejstvujuščich lic, soderžanie i podrobnyj plan, Odessa, o. J.

PECHSTEDT, E. , KESSLER, P.: A. K. Tolstoj „Der Tod Iwans des Schrecklichen" im Weimarer Theater, in: Wissenschaftliche Zeitschrift. Universität Berlin. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe 16 (1967), Heft 5, S. 737-741.

PEČURICA, P.: A. K. Tolstoj v Krasnom Roge, in: Brjanskij komsomolec 1965, 13 okt.

PERCOV, P. P.: Graf A. K. Tolstoj, in: Filosofskie tečenija russkoj poëzii, sost. P. Percov, S.-Peterburg 1896, S. 209-230; izd. 2-e S.-Peterburg 1899 (ND: 1978).

PEROVSKIJ, V. A.: Iz zapisok pokojnogo grafa Vasilija Alekseeviča Perovskogo, in: Russkij archiv 1865, kn. 3, S. 258-285.

PETROV, N.: Gody molodye, in: E. Vachtangov, Materialy i stat'i, Moskva 1959, S. 352-361.

PETROVSKIJ, N.: Ideja poëmy „Ioann Damaskin" gr. A. K. Tolstogo, in: Sbornik statej v čest' D. A. Korsakova, Kazan' 1913, S. 308-322.

PISTUNOVA, A.: Neožidannost' duši, in: Literaturnaja Rossija 20 maja 1983, Nr. 21, S. 14 (Rez. zu: D. Žukov, Aleksej Konstantinovič Tolstoj, Moskva 1982)

PODOL'SKAJA, I: „Dvuch stanov ne boec ...", in: A. K. Tolstoj, Izbrannoe. Moskva 1986, S. 3-20.

PODOROŽANSKIJ, I.: Dva Ioanna, in: Teatral'naja žizn' 1965, Nr. 19, S. 20f.

POGODIN, M. P.: Dva slova grafu A. K. Tolstomu, v otvet na ego pesnju o care Petre Alekseeviče. 12 nojabrja 1861, in: N. Barsukov: Žizn' i trudy M. P. Pogodina, t. XVIII, S.-Peterburg 1904, S. 544.

POHRT, H.: Leben und Wirken Friedrich Fiedlers als Übersetzer russischer Literatur (1878-1917), Berlin 1965, S. 216-219.

POKROVSKIJ, K.: Graf A. Tolstoj i sovremennaja emu kritika, in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 43-53.

—: Period rascveta poëtičeskoj dejatel'nosti A. Tolstogo, in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 13-20.

POLJAKOVA, E.: „O nastojaščej bede Moskovskomu gosudarstvu", in: Teatr 1966.10, S. 93-99.

POLJANINA, T. V.: [Rez.: J. Orlowski, Aleksiej K. Tolstoj. Z historii polsko-rosyjskich powiązań kulturalnych, Lublin 1974], in: Problemi slov'janoznavstva, L'viv 1977, vyp. 15, S. 131-133.

POREČNIKOV, V.: Provincial'nye pis'ma o našej literature. „Don-Žuan", dramatičeskaja poëma gr. A. Tolstogo, in: Otečestvennye zapiski 1862, avg., t. 143, S. 270-294.

—: Provincial'nye pis'ma o našej literature, in: Otečestvennye zapiski 1862, okt., t. 144, S. 253-255.

—: Provincial'nye pis'ma o našej literature. Knjaz' Serebrjanyj, istoričeskij roman gr. Tolstogo, in: Otečestvennye zapiski 1863. t. 146, Nr. 2, otd. III, S. 163-186; auch in: Kritičeskaja literatura o proizvedenijach gr. A. K. Tolstogo, Hg. N. Denisjuk (1907), vyp. 2, S. 15-41.

PREDNEWA, L. → RIASANOVSKY, A. V.

PROKOF'EV, V.: Istoriko-bytovaja linija v Aleksandrinskom teatre. K voprosu o vlijanii rannego MCHAT na kazennuju scenu, in: Ežegodnik MCHAT 1945, t. I, Moskva 1948, S. 549-655; hier: S. 614-630, S. 641f, S. 651f.

PROTOPOPOV, M.: Ėtika i ėstetika, in: Russkaja mysl' 1893, Nr. 4, S. 126-146.

PUL'CHRITUDOVA, E.: Poėzija zakonomernostej, in: Teatr 1967.5, S. 60-65.

PUTINCEV, V.: A. K. Tolstoj-dramaturg, in: A. K. Tolstoj, P'esy, Moskva 1959, S. 5-23.

—: A. K. Tolstoj i ego roman „Knjaz' Serebrjanyj", in: A. K. Tolstoj, Knjaz' Serebrjanyj. Povest' vremen Ioanna Groznogo, Moskva 1980, S. 343-350.

REIZOV, B.: O dramatičeskoj trilogii A. K. Tolstogo, in: Russkaja literatura 1964, Nr. 3, S. 138-170.

RIAZANOVSKY, A. V., PREDNEWA, L.: A. K. Tolstoy: A Remembrance and an Appreciation, in: Zapiski russkoj akademičeskoj gruppy v S. Š. A. (Transactions of the Association of Russian-American Scholars in USA), v. 10, New York 1976, S. 47-67.

ROSTISLAV (=TOLSTOJ, F. M.), in: Golos 1867, Nr. 17, Nr. 35.

ROSTOCKIJ, B. I., ČUŠKIN, N.: Car' Fedor Ioannovič na scene MCHAT. Moskva-Leningrad 1940 (Monografii o spektakljach, vyp. 2).

—: Car' Fedor Ioannovič, in: I. M. Moskvin, Stat'i i materialy, Moskva 1948, S. 81-108.

—: N. P. Chmelev v roli carja Fedora Ioannoviča, in: Ežegodnik MCHAT, 1945, t. II, Moskva-Leningrad 1948, S. 81-101.

ROZANOV, V. V.: Magičeskaja stranica u Gogolja, in: Vesy 1909, Nr. 8, S. 25-44, hier: S. 43.

ROŽDESTVENSKIJ, V.: Poėzija nemerknuščee slovo, in: Literaturnaja Rossija, Nr. 37 (8. sent.) 1967, S. 16-17.

RUNGE, K.: Landschafts- und Naturbilder in den Gedichten A. K. Tolstojs, in: Zeitschrift für Slawistik 1, 4 (1956), S. 115-138.

RUSAKOV, V. (LIBROVIČ, S. F.): Graf A. K. Tolstoj i A. F. Pisemskij, in: Izbornik knižnych magazinov tovariščestva M. O. Vol'f, 1900, Nr. 12, S. 150-153.

RUSAKOVA, JU.: „Est' mnogo zvukov v serdca glubine ...", in: A. K. Tolstoj, Kolokol'čiki moi ..., Moskva 1978, S. 9-20.

—: „I vot minovalisja gody...", in: A. K. Tolstoj, Kolokol'čiki moi..., Moskva 1978, S. 73-80.

—: „I vot minovalisja gody ...". (Istoričeskie proizvedenija A. K. Tolstogo),

in: A. K. Tolstoj, Ballady, byliny, pritči. Knjaz' Serebrjanyj, Moskva 1988, S. 423-428.

RUSSKAJA POĖZIJA V OTEČESTVENNOJ MUZYKE (DO 1917 GODA). Spravočnik, sost. G. K. Ivanov, vstup. stat'ja T. N. Livanovoj, vyp. I, Moskva 1966, S. 339-349.

S. P.: A. K. Tolstoj, in: Literaturnoe obozrenie 1937.17, S. 54.

ŠACHOVSKOJ, I. → ARCHIMANDRIT IOANN

SADOVSKOJ, B.: Ivan Sergeevič Turgenev. Opyt istoriko-psichologičeskogo issledovanija, in: Russkij archiv 1909, kn. 1, S. 601-629, hier: S. 611-613.

SAKULIN, P. N.: Russkaja literatura šestidesjatych godov, in: Istorija Rossii v XIX veke, Moskva o. J. (um 1910-12), t. 4, S. 213-289, hier: S. 277-282.

ŠAL'NEV, JU.: [Rez.: G. I. Stafeev, Serdce polno vdochnovenija, Tula 1973], in: Literaturnoe obozrenie 1974.8, S. 81.

SALOMON, M.: „Don-Žuan" grafa Alekseja Tolstogo. Istoriko-literaturnyj ėtjud, in: Vestnik Evropy 1907, okt., S. 483-519, nojabr', S. 77-116; gekürzt u. d. T. „Raznostoronnost i glubina soderžanija ‚Don-Žuana'" und „Charakteristika Don Žuana" auch in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij (^{3}1912), S. 254-263 und S. 264-272.

SALTYKOV-ŠČEDRIN, M. E.: Knjaz' Serebrjanyj. Povest' vremen Ioanna Groznogo. Sočinenija A. K. Tolstogo. 2 toma. SPb. 1863, in: Sovremennik 1863, t. XCV, Nr. 4 (sovr. obozr.), S. 295-306; auch in: Kritičeskaja literatura o proizvedenijach gr. A. K. Tolstogo, Hg. N. Denisjuk (1907), vyp. 2, S. 124-137.

ŠAPIR, M. I.: Istoričeskij anekdot u N. A. Dobroljubova i A. K. Tolstogo. („Son Popova": dopolnenie k kommentariju), in: Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 9. Filologija, 1986, Nr. 2, S. 66-69.

SAVIN, O. M.: I rodilsja romans ..., in: ders.; Živaja pamjat'. Istoriko-literaturnye očerki, Saransk 1981, S. 34-40.

ŠČEBAL'SKIJ, P.: Iskusstvo, religija, narodnost'. (Po povodu sočinenij grafa A. K. Tolstogo), in: Russkij vestnik 1883, Nr. 3, S. 348-379; auch in: Kritičeskaja literatura o proizvedenijach gr. A. K. Tolstogo, Hg. N. Denisjuk (1907), vyp. 2, S. 42-73; gekürzt u. d. T. „Kritika i publika vremeni A. Tolstogo", „Obščee soderžanie poėzii Tolstogo i ego forma", „Religioznye motivy poėzii A. Tolstogo" auch in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij (^{3}1912), S. 54-56, S. 77-81, S. 94-97.

—: Sedaja starina pod perom A. Tolstogo, in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij (^{3}1912), S. 106-109.

ŠEBUEV, G.: Voskresšaja p'esa, in: Teatr 1965.12, S. 46-52.

ŠELGUNOV, N. V. → JAZYKOV, N.

ŠENROK, V. I.: A. O. Smirnova i N. V. Gogol' v 1829-1852 g, in: Russkaja starina 1888, t. 58, S. 31-72, hier: S. 52, S. 67, S. 68.

—: Materialy dlja biografii Gogolja, Moskva 1897, t. 4, S. 786, S. 787 (ND: Düsseldorf 1970).

SERGIEVSKIJ, I.: Poezija Alekseja Tolstogo, in: Literaturnoe obozrenie 1939.12, S. 50-52.

SETSCHKAREFF, V.: Don Juan (*Don Žuan*). Dramatisches Gedicht in zwei Teilen, Prolog und Epilog (Vers) von Aleksej Konstantinovič Tolstoj, in: Lexikon der Weltliteratur Hg. G. von Wilpert, Bd. 2, Werke, Stuttgart ²1980, S. 220.

—: Iwan der Schreckliche (*Knjaz' Serebrjanyj. Povest' vremen Ioanna Groznogo*). Roman von Aleksej Konstantinovič Tolstoj, in: Lexikon der Weltliteratur Hg. G. von Wilpert, Bd. 2, Werke, Stuttgart ²1980, S. 547.

—: Der Tod Iwans des Schrecklichen (*Smert' Ioanna Groznogo*), Tragödie in fünf Akten (Vers) von Aleksej Konstantinovič Tolstoj, in: Lexikon der Weltliteratur Hg. G. von Wilpert, Bd. 2, Werke, Stuttgart ²1980, S. 1107f.

—: Zar Fjodor Iwanowitsch (*Car' Fedor Ioannovič*). Tragödie in fünf Akten (Vers und Prosa) von Aleksej Konstantinovič Tolstoj, in: Lexikon der Weltliteratur Hg. G. von Wilpert, Bd. 2, Werke, Stuttgart ²1980, S. 1264.

SIPOVSKIJ, V. V.: Istorija russkoj slovesnosti, č. I, vyp. I (Narodnaja slovesnost'), 4-e izd., S.-Peterburg 1909, S. 59, S. 86, S. 109.

—: Istorija russkoj slovesnosti, č. III, vyp. II (Očerki russkoj literatury XIX st. 40-60-ych godov), izd. 2-e, S.—Peterburg 1909, S. 106-115.

ŠIRJAEV, B.: Religioznye motivy v russkoj poezii, Bruxelles 1960, S. 17-21.

SKABIČEVSKIJ, A. M.: Drama v Evrope i u nas. („Smert' Ioanna Groznogo"), in: Otečestvennye zapiski 1873, t. CCVIII, Nr. 5 (sovr. obozr.), S. 24-43; auch in: Kritičeskaja literatura o proizvedenijach gr. A. K. Tolstogo, Hg. N. Denisjuk (1907), vyp. 1, S. 54-61.

—: Poezija grafa A. K. Tolstogo kak tip čužejadnogo tvorčestva, in: Otečestvennye zapiski 1877, t. CCXXX, Nr. 2 (sovr. obozr.), S. 151-188; auch in: ders., Sočinenija v dvuch tomach, S.-Peterburg 1890, t. 2, Sp. 225-259.

—: A. K. Tolstoj. Škola poetov čistogo iskusstva. Charakteristika proizvedenij A. K. Tolstogo, in: ders., Istorija novejšej literatury 1848-1892, 2-e izd., S.-Peterburg 1893, S. 424-428; auch in: Kritičeskaja literatura o proizvedenijach gr. A. K. Tolstogo, Hg. N. Denisjuk (1907), vyp. 1, S. 49-53.

SKVORCOVA, B.: I. S. Turgenev o sovremennych emu poetach, in: Učenye

zapiski Kazanskogo universiteta 1929, t. LXXXIX, Nr. 2, S. 387-389.

SMIRNOV, N.: A. K. Tolstoj - poėt i ochotnik (Vstupitel'nye zametki: Literaturno-ochotnič'e nasledie A. K. Tolstogo. K 90-letiju so dnja smerti: 1875-1965), in: Ochotnič'i prostory. Al'manach, 22, Moskva 1965, S. 170-173.

SMIRNOV, V. A.: Satiričeskie proizvedenija A. K. Tolstogo i fol'klor, in: Voprosy russkoj literatury 1978, vyp. 2 (32), S. 91-97.

SMIRNOVA, A. O.: Nikolaj Vasil'evič Gogol'. Pis'ma k nemu A. O. Smirnovoj. 1844-1851 gg., in: Russkaja starina 68. 1890, S. 659-661.

SMIRNOVA, O. N.: Ob-jasnenija Ol'gi Nikolaevny Smirnovoj k pis'mu ee materi ot 26-go janvarja 1849 g., in: Russkaja starina 68.1890, S. 361-363, hier: S. 362f.

SMOLKO, N. S.: Dramatičeskaja poėma Alekseja Konstantinoviča Tolstogo „Don-Žuan", in: Prževal'skij pedagogičeskij institut. Tezisy naučno-teoretičeskoj konferencii po itogam naučno-issledovatel'skoj raboty za 1961 god, Prževal'sk 1962, S. 11-14.

—: Stichotvorenie A. K. Tolstogo „Gde gnutsja nad omutom lozy", in: Trudy Prževal'skogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo instituta. Serija obščestvennych i filologičeskich nauk. 1963, vyp. 2, S. 43-53.

SOKOLOV, M.: „Knjaz' Serebrjanyj". Istoričeskij roman grafa A. Tolstogo. (Kritiko-literaturnyj očerk), in: Filologičeskie zapiski 1897, vyp. 3, S. 1-43; selbständig auch: izd. 2-e, Tula 1914; gekürzt u. d. T. „Charakteristika knjazja Serebrjanogo" auch in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 121-124.

SOKOLOV, N. M.: Illjuzii poėtičeskogo tvorčestva. Ėpos i lirika gr. A. K. Tolstogo. Kritičeskoe issledovanie, S.-Peterburg 1890 (ND: Ann Arbor 1963); Auszüge auch in: Kritičeskaja literatura o proizvedenijach gr. A. K. Tolstogo, Hg. N. Denisjuk (1907), vyp. 1.

SOLOV'EV, A.: A. K. Tolstoj. Biografija i podrobnyj razbor važnejšich proizvedenij dlja učaščichsja, S.-Peterburg 1911.

SOLOV'EV, V. S.: Poėzija grafa A. K. Tolstogo, in: Vestnik Evropy 1895, Nr. 5. S. 237-259; auch in: ders., Sobranie sočinenij. v 12 tt., S.-Peterburg o. J., t. 7, S. 135-158 (ND: Brjussel' 1966-1969); gekürzt u. d. T. „A. Tolstoj - borec za prava krasoty i za žiznennye prava čelovečeskoj ličnosti" auch in: A. K. Tolstoj, Hg. V. Pokrovskij ([3]1912), S. 56-59; dt. (gekürzt): ders. (W. Solowjew), Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew, Freiburg i. Br. 1953, Bd. 7, S. 369-378.

—: Predislovie, in: A. K. Tolstoj, Upyr'. Rasskaz, S.-Peterburg 1900. S. I-VIII; auch in: ders., Sobranie sočinenij v 12 tt., S.-Peterburg o. J., t. 9, S. 375-379 (ND: Brjussel' 1966-1969).

—: A. Tolstoj - poėt voinstvujuščej mysli, in: Al. Tolstoj. Žizn' i tvorčestvo, Hg. N. G. Priluko-Priluckij, (ca. 1912), S. 27-31.

—: Raport censora o zapreščenii p'esy N. I. Sobol'ščikova-Samarina „Knjaz' Serebrjany" po odnoimennomu romanu A. K. Tolstogo, in: Teatral'noe nasledstvo, Moskva 1956, S. 382f.

SOLOV'EV-NESMELOV, N. A.: Graf A. K. Tolstoj. (Pevec bogatyrskoj Rusi), in: ders., Russkie poėty. Dlja detej i junošestva, Moskva 1903, S. 133-169.

SREZNEVSKIJ, V. I.: Avtografy grafa A. K. Tolstogo. (Sobranie Akademii nauk), in: Izvestija AN 1905, Nr. 4, S. 281-293; selbständig auch: S.-Peterburg 1906.

(SREZNEVSKIJ, V. I.): Avtografy gr. A. K. Tolstogo, in: Svedenija o rukopisjach, pečatnych izdanijach i drugich predmetach, postupivšich v Rukopisnoe otdelenie Biblioteki imperatorskoj Akademii nauk v 1904 g., S.-Peterburg 1907, S. 124-132.

STAFEEV, G. (auch → GROZDOV, B.)

—: Na puti k muzeju A. K. Tolstogo, in: Brjanskij rabočij 1965, 22 sent.

—: A. K. Tolstoj. Očerk žizni i tvorčestva, Tula 1967.

—: Na rodine A. K. Tolstogo, in: Brjanskij komsomolec 1967, 2 ijulja.

—: O rodine pesni i dumy ego, in: Brjanskij rabočij 1967, 30 ijulja.

—: Trilogija o vencenoscach, in: Brjanskij rabočij 1967, 20 avgust.

—: Krasnyj Rog i A. K. Tolstoj (Krasnyj Rog - pamjatnik kul'tury XVIII-XIX vekov), Brjansk 1968.

—: A. K. Tolstoj. Bibliografičeskij ukazatel', Brjansk 1969.

—: Neopublikovannye pis'ma A. K. Tolstogo, in: Pamjatniki istorii i kul'tury Brjanščiny, Brjansk 1970, S. 259-274.

—: A. K. Tolstoj v ego otnošenijach k Zapadnoj Evrope, in: Brjanskij kraeved, vyp. 5, S. 144-156.

—: Serdce polno vdochnovenija. Žizn' i tvorčestvo A. K. Tolstogo, Tula 1973.

—: A. K. Tolstoj i Krasnyj Rog, in: Brjanskij kraeved 1976, vyp. 8, S. 209-214.

—: A. K. Tolstoj v Krasnom Roge. Literaturno-kraevedčeskie zametki, Tula 1977.

—: Predislovie, in: A. K. Tolstoj, Stichotvorenija. Car' Fedor Ioannovič, Tula 1979, S. 5f.

—: Otčizne plameni i slova: (A. A. Perovskij i A. K. Tolstoj v Krasnom Roge). Literaturno-kraevedčeskie očerki, Tula 1983.

ŠTAKENŠNEJDER, E. A.: Iz vosponinanij. 1854 god, in: Russkij vestnik 1899, Nr. 10, S. 543-559.

STANISLAVSKIJ, K. S.: Istoriko-bytovaja linija postanovok teatra, in: ders., Sobranie sočinenij v vos'mi tomach, Moskva 1954, t. I, S. 205f, S. 207-212.

—: Moja žizn' v iskusstve, Moskva 1962, S. 257f, S. 260-262.

STASJULEVIČ, M. M. → M. S.

STASOV, V. (auch → V. S.)

—: [Pis'ma A. S. Suvorinu o postanovke p'esy „Car' Fedor Ioannovič". 1898-1899, komm. N. Černikova], in: Teatr 1955.2, S. 136-139.

STEIN-NORDHEIM, VON: Der Dichter Graf Alexei Tolstoy, in: Magazin für die Literatur des Auslandes 1880, Nr. 32, Jg. 49, S. 447-449.

ŠTEJN, A.: Sud'by istoričeskoj dramy, in: ders., Kritičeskij realizm i russkaja drama XIX veka, Moskva 1962, S. 177-200, hier: S. 185-190.

STRACHOV, N.: Gr. A. K. Tolstoj, in: Otečestvennye zapiski 1867, t. CLXXII, Nr. 6 (sovr. chronika), S. 125-131; auch in: ders., Zametki o Puškine i drugich poėtach, 2-e izd., dop., Kiev 1897, S. 212-221 (ND: The Hague 1967).

STRZIGA, D.: Zu A. K. Tolstojs Heine-Übersetzungen, in: Die Welt der Slaven 15 (1970) 4, S. 396-401.

—: Aleksej Konstantinovič Tolstoj (1817-1875). Geschichtliche Dichtungen und Geschichtsbild, Diss. Mainz 1972 (unveröffentlicht).

SUCHOVA, N.P.: Mastera russkoj liriki: A. A. Fet, Ja. P. Polonskij, A. N. Majkov, A. K. Tolstoj. Posobie dlja učitelja, Moskva 1982.

SUMBATAŠVILI, I.: Voploščenie zamysla, in: Tvorčestvo 1968.6, S. 9-11.

SUVORIN, A. S.: „Car' Fedor Ioannovič", in: Novoe vremja, Nr. 8132, 17 (29) okt. 1898, S. 4.

—: „Smert' Ioanna Groznogo", tragedija grafa A. K. Tolstogo, in: ders., Teatral'nye očerki. 1866-1876, S.-Peterburg 1914, S. 26-42.

TALANČUK, E. M. (auch → DUNAEVSKAJA, L. F.)

—: Fol'klor v lirike A. K. Tolstogo, in: Voprosy russkoj literatury, L'vov 1977, vyp. 1 (29), S. 83-91.

TARCHOV, A.: A. K. Tolstoj, in: A. K. Tolstoj, Stichotvorenija, Moskva 1972, S. 3-11.

—: Istoričeskij triptich A. K. Tolstogo, in: A. K. Tolstoj, Dramatičeskaja trilogija. Stichotvorenija, Moskva 1982, S. 3-18.

—: Poėt jarkogo i mnogograннogo darovanija, in: A. K. Tolstoj, Izbrannoe, Moskva 1986, S. 5-16.

—: Rycar' dobra i krasoty, in: A. K. Tolstoj, Smert' Ioanna Groznogo. Car' Fedor Ioannovič. Car' Boris. Stichotvorenija, Moskva 1988, S. 5-16.

TELEŠOV, N.: Iz naroda i o narode, in: ders., Zapiski pisatelja. Vospominanija i rasskazy o prošlom, Moskva 1952, S. 224-269, hier: S. 226-229.

THOMPSON, E. M.: Henryk Sienkiewicz and Alexey Konstantinovich Tolstoy: A Case of a Creative Borrowing, in: Polish Review 17 (no. 3) 1972, S. 52-66.

TJUTČEV, F. I.: Pis'mo A. N. Majkovu (13 janv. 1867), in: ders., Sočinenija v dvuch tomach, Moskva 1980, t. 2, S. 207.

—: Iz pisem F. I. Tjutčeva, in: Russkij archiv 1899, kn. 2, S. 92-105, hier: S. 96-98.

TOLSTAJA, S. A.: Pis'ma M. M. Stasjuleviču. 1874-1891, in: M. M. Stasjulevič i ego sovremenniki v ich perepiske, t. II, S.-Peterburg 1912, S. 384-395.

TOLSTICHINA, A. O., BAJDAL, E. A.: Motiv zakonomernogo i fatal'nogo v proizvedenijach A. K. Tolstogo, in: Literaturnye proizvedenija XVIII - XX vekov v istoričeskom i kul'turnom kontekste, Moskva 1985, S. 67-72.

ALEKSEJ KONSTANTINOVIČ TOLSTOJ. EGO ŽIZN' I SOČINENIJA. SBORNIK ISTORIKO-LITERATURNYCH STATEJ, Hg. V. Pokrovskij, Moskva 1904, izd. 2-e Moskva 1908, izd. 3-e, dop., Moskva 1912.

AL. TOLSTOJ. ŽIZN' I TVORČESTVO, Hg. N. G. Priluko-Priluckij, S.-Peterburg - Varšava o. J. (ca. 1912) (Korifei russkogo slova. vyp. 14).

L. N. TOLSTOJ V VOSPOMINANIJACH SOVREMENNIKOV. V 2-CH T., izd. 2-e ispr. i dop., Moskva 1960 (Serija literaturnych memuarov), t. 1, S. 418f, t. 2, S. 117, S. 188, S. 332.

TOLSTOJ, F. M. → ROSTISLAV

TURGENEV, I.: Ivan Sergeevič Turgenev v pis'mach k ego bratu Nikolaju Sergeeviču, 1863-1878 gg., in: Russkaja starina 1885, t.48, S. 126-142, hier: S. 133.

—: Pis'ma Polonskomu (1868), in: ders., Sobranie sočinenij, t. 12, Moskva 1958, S. 389f.

—: Pis'mo k redaktoru po povodu smerti gr. A. K. Tolstogo, in: Vestnik Evropy 1875, Nr. 11, S. 433f; auch in: ders., Sobranie sočinenij, t. 11, Moskva 1956, S. 258-260.

TUTUŠKIN, A. P.: Aleksej Konstantinovič Tolstoj. K 75-letiju so dnja smerti, in: Brjanskij rabočij 1950, 11 oktjabrja.

—: Tragedija despotizma, in: Brjanskij rabočij 1963, 31 marta.

UMANSKAJA, M.: Dramatičeskaja trilogija A. K. Tolstogo, in: dies., Russkaja istoričeskaja dramaturgija 60-ch godov XIX veka, Vol'sk 1958 (Učenye zapiski gosudarstvennogo Saratovskogo pedagogičeskogo instituta, vyp. 35), S. 239-267.

V. S. (STASOV, V. V.): Priskorbnye èstetiki, in: Novoe vremja 1877, Nr. 310, 8 janv., S. 2; auch in: V. V. Stasov, Izbrannye sočinenija. Moskva 1952, t. I, S. 247, S. 292.

VASIL'EV, S. F.: „Real'noe" i „fantastičeskoe" v „Upyre" A. K. Tolstogo. (Sjužet kak sposob vyraženija avtorskoj pozicii), in: Problema avtora v chudožestvennoj literature, Ustinov 1985, S. 81-85.

—: Proza A. K. Tolstogo. (Napravlenie ėvoljucii). Avtoreferat dis. ... kand. filol. nauk (Leningradskij gosudarstvennyj universitet im. A. A. Ždanova), Leningrad 1987.

—: O kompozicii romana A. K. Tolstogo „Knjaz' Serebrjanyj", in: Žanr i kompozicija literaturnogo proizvedenija, Petrozavodsk 1988, S. 61-69.

VENGEROV, S.: Aleksej Tolstoj. (Literaturnyj portret), in: Polnoe sobranie sočinenij gr. A. K. Tolstogo, v 4 tt., S.-Peterburg 1907-1908, t. 1, S. 3-20.

VESELOVSKIJ, A.: Očerki i nabroski iz staroj i novoj literatury, in: Vestnik Evropy 1898, Nr. 1, S. 116-144, hier: S. 131.

VETRINSKIJ, Č.: Škola čistogo iskusstva, in: Istorija russkoj literatury XIX v., Moskva 1911, t. III, S. 96-98.

— (ČEŠICHIN, V.): Iz žizni i literatury. Graf A. K. Tolstoj, in: Obrazovanie 1900, Nr. 9, otd. II, S. 41-53.

VIROLAJNEN, M. N.: Dramaturgija A. K. Tolstogo, in: Istorija russkoj dramaturgii (Vtoraja polovina XIX - načalo XX v.), Leningrad (AN SSSR) 1987, S. 336-360.

VOLKOV, N. D.: I. M. Moskvin — velikij russkij akter. in: Ežegodnik MCHAT. 1946. Moskva 1948, hier: S. 34-43.

—: Teatral'nye večera, Moskva 1966, hier: S. 231f.

VOLYNSKIJ, A. L. (FLEKSER, A. L.): „Car' Fedor Ioannovič". (Pervye vpečatlenija), in: ders., Carstvo Karamazovych. N. S. Leskov. Zametki, S.-Peterburg 1901, S. 476-489.

VOLŽANOV, D.: A. Tolstoj i ego byliny, in: Iskusstvo 1883, 20 marta. Nr. 12, S. 129-131.

VOSKRESENSKIJ, E.: Anachronizmy v trilogii A. Tolstogo, Charakteristika Borisa Godunova, Charakteristika Ioanna Groznogo, Istoričeski-lživye motivy v „Car'e Fedore Ioannoviče", Vernost' istoričeskogo čuvstva v Aleksee Tolstom, in: Al. Tolstoj. Žizn' i tvorčestvo, Hg. N. G. Priluko-Priluckij (ca. 1912) S. 91-93, S. 33-43, S. 93-94, S. 78-83.

VSETEČKA, F.: Kompozícia Tolstého hry Cár Fiodor, in: Slovenské divadlo. Revue dramatických umení 1981, 29 (2), S. 279-284.

X. Y. Z.: Očerki literatury. Pamjati grafa A. K. Tolstogo. „Drakon" pervoe posmertnoe proizvedenie A. K. Tolstogo, in: Golos 1875, Nr. 279; auch in: Kritičeskaja literatura o proizvedenijach gr. A. K. Tolstogo, Hg. N. Denisjuk (1907), vyp. 2, S. 154-157.

ZACHAR'IN, I. (JAKUNIN): Gr. A. A. Tolstaja. Ličnye vpečatlenija i vospo-

minanija, in: Vestnik Evropy 1905, Nr. 4, S. 615-642, hier: S. 634.
ZACHAR'KIN, A. F.: V mire russkoj liriki, in: Literatura v škole 1983.4, S. 62-64, [Rez. zu: N. P. Suchova, Mastera russkoj liriki: A. A. Fet, Ja. P. Polonskij, A. N. Majkov, A. K. Tolstoj. Posobie dlja učitelja, Moskva 1982].
ZAMOTIN, I. I.: Sorokovye i šestidesjatye gody. Očerki po istorii russkoj literatury 19. stoletija, Petrograd 1915.
ŽDANOV, V.: A. K. Tolstoj, in: Literaturnaja učcba 1937.9, S. 129-134.
—: A. K. Tolstoj, in: Literaturnaja gazeta 1937.49, S. 2.
—: O maloj serii „Biblioteki poèta", in: Literaturnoe obozrenie 1938.3, S. 39-49.
ŽEMČUŽNIKOV, A. M.: Pis'mo v redakciju, in: Sankt-Peterburgskie vedomosti 1874, Nr. 37.
ŽEMČUŽNIKOV, L. M.: Otryvki iz moich vospominanij o pjatidesjatych godach, in: Vestnik Evropy 1899, Nr. 11, S. 230-260.
—: Moi vospominanija iz prošlogo, vyp. 1, Moskva 1926, vyp. 2, Moskva 1927.
ŽEMČUŽNIKOV, V. M.: Zapiski. Iz posmertnych bumag, in: Vestnik Evropy 1899, Nr. 2, S. 634-64.
ZENČENKO, O. G.: Narodnaja poèzija v pesennoj lirike A. K. Tolstogo, in: Pisateli Brjanskogo kraja, Brjansk 1963, S. 39-49.
ZEN'KOVSKIJ, V.: Filosovskie motivy v russkoj poèzii. A. K. Tolstoj (1817-1875), in: Vestnik russkogo studenčeskogo christianskogo dviženija 61.1961, S. 37-43.
ŽINKIN, N. P.: A. K. Tolstoj i G. Gejne, in: Sbornik statej k sorokaletiju učenoj dejatel'nosti akademika A. S. Orlova, Leningrad (AN SSSR) 1934, S. 433-441.
ŽIRMUNSKIJ, V. M.: Gete v russkoj literature, Leningrad 1981, S. 341-353.
ŽUKOV, D.: Portret, in: Literaturnaja Rossija 2.4.1976, S. 15.
—: Zavetnoe. Literaturno-kritičeskie stat'i, Moskva 1981.
—: A. K. Tolstoj — dramaturg, in: Volga 1982.3, S. 141-152.
—: Aleksej Konstantinovič Tolstoj, Moskva 1982 (Žizn' zamečatel'nych ljudej. Serija biografij. vyp. 14 (631)).
—: „Pravda vse ta že!", in: Literaturnaja Rossija 11.9:1987, Nr. 37, S. 17.
ZUM WINKEL, H.-J.: Die Briefe russischer Dichter und Journalisten an Berthold Auerbach, in: Zeitschrift für slavische Philologie 31 (1963), S. 123-142, hier: S. 123-130.

REGISTER

PERSONEN

Werke

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

1 Sabine Appel: Jurij Oleša. »Zavist'« und »Zagovor čuvstv«. Ein Vergleich des Romans mit seiner dramatisierten Fassung. 1973. 234 S. DM 24.-

2 Renate Menge-Verbeeck: Nullsuffix und Nullsuffigierung im Russischen. Zur Theorie der Wortbildung. 1973. IV, 178 S. DM 18.-

3 Jozef Mistrík: Exakte Typologie von Texten. 1973. 157 S. vergriffen

4 Andrea Hermann: Zum Deutschlandbild der nichtmarxistischen Sozialisten. Analyse der Zeitschrift »Russkoe Bogatstvo« von 1880 bis 1904. 1974. 198 S. DM 20.-

5 Aleksandr Vvedenskij: Izbrannoe. Herausgegeben und eingeleitet von Wolfgang Kasack. 1974. 116 S. vergriffen

6 Volker Levin: Das Groteske in Michail Bulgakovs Prosa mit einem Exkurs zu A. Sinjavskij. 1975. 158 S. vergriffen

7 Геннадий Айги: Стихи 1954-1971. Редакция и вступительная статья В. Казака. 1975. 214 S. vergriffen

8 Владимир Казаков: Ошибка живых. Роман. 1976. 201 S. vergriffen

9 Hans-Joachim Dreyer: Pëtr Veršigora. »Ljudi s čistoj sovest'ju«. Veränderungen eines Partisanenromans unter dem Einfluß der Politik. 1976. 101 S. DM 15.-

10 Николай Эрдман: Мандат. Пьеса в трех действиях. Редакция и вступительная статья В. Казака. 1976. 109 S. DM 15.-

11 Karl-Dieter van Ackern: Bulat Okudžava und die kritische Literatur über den Krieg. 1976. 196 S. DM 20.-

12 Михаил Булгаков: Ранняя неизданная проза. Составление и предисловие Ф. Левина. 1976. 215 S. DM 24.-

13 Eva-Maria Fiedler-Stolz: Ol'ga Berggol'c. Aspekte ihres lyrischen Werkes. 1977. 207 S. DM 20.-

14 Christine Scholle: Das Duell in der russischen Literatur. Wandlungen und Verfall eines Ritus. 1977. 194 S. DM 20.-

15 Aleksandr Vvedenskij: Minin i Požarskij. Herausgegeben von Felix Philipp Ingold. Vorwort von Bertram Müller. 1978. 49 S. vergriffen

16 Irmgard Lorenz: Russische Jagdterminologie. Analyse des Sprachgebrauchs der Jäger. 1978. 558 S. DM 60.-

17 Владимир Казаков: Случайный воин. Стихотворения 1961-1976. Поэмы. Драмы. Очерк »Зудесник«. 1978. 214 S. vergriffen

18 Angela Martini: Erzähltechniken Leonid Nikolaevič Andreevs. 1978. 322 S. DM 30.-

München · Verlag Otto Sagner in Kommission

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

19 Bertram Müller: Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung. 1978. 210 S. DM 24.-

20 Михаил Булгаков: Ранняя несобранная проза. Составление Ф. Левина и Л.В. Светина. Предисловие Ф. Левина. 1978. 250 S. DM 30.-

21 Die Russische Orthodoxe Kirche in der Gegenwart. Beiträge zu einem Symposium der Deutschen Gesellschaft für Osteuropakunde. Herausgegeben von Wolfgang Kasack. 1979. 86 S. vergriffen

22 Георгий Оболдуев: Устойчивое неравновесье. Стихи 1923-1949. Составление и подготовка текста А.Н. Терезина. Предисловие А.Н. Терезина. Послесловие В. Казака. 1979. 176 S. DM 20.-

23 Wolfgang Kasack: Die russische Literatur 1945-1976. 1980. 72 S. vergriffen (siehe ATS 28 und ATS 46)

24 Михаил Булгаков: Ранняя неизвестная проза. Составление и предисловие Ф. Левина. 1981. 254 S. DM 32.-

25 Поэт-переводчик Константин Богатырев. Друг немецкой литературы. Редактор-составитель Вольфганг Казак с участием Льва Копелева и Ефима Эткинда. 1982. 316 S. DM 34.-

26 Константин Вагинов: Собрание стихотворений. Составление, послесловие и примечания Л. Черткова. Предисловие В. Казака. 1982. 240 S. vergriffen

27 Михаил Булгаков: Белая гвардия. Пьеса в четырех действиях. Вторая редакция пьесы »Дни Турбиных«. Подготовка текста, предисловие и примечания Лесли Милн. 1983. 152 S. DM 18.-

28 Wolfgang Kasack: Die russische Literatur 1945-1982. Mit einem Verzeichnis der Übersetzungen ins Deutsche. 1983. 120 S. DM 15.-

29 Михаил Булгаков: Забытое. Ранняя проза. Составление и предисловие Ф. Левина. 1983. 140 S. DM 18.-

30 Лев Лунц: Завещание Царя. Неопубликованный киносценарий. Рассказы. Статьи. Рецензии. Письма. Некрологи. Составление и предисловие Вольфганга Шрика. 1983. 214 S. DM 24.-

31 Lev Loseff: On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature. 1984. 278 S. DM 38.-

32 Gernot Seide: Die Klöster der Russischen Orthodoxen Kirche im Ausland in Vergangenheit und Gegenwart. 1984. 196 S. vergriffen

33 Андрей Платонов: Старик и старуха. Потерянная проза. Составление и предисловие Фолькера Левина. 1984. 216 S. DM 26.-

34 Luise Wangler: Vasilij Belov. Menschliche und gesellschaftliche Probleme in seiner Prosa. 1985. 70 S. DM 12.-

München · Verlag Otto Sagner in Kommission

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

35 Wolfgang Kasack: Russische Literatur des 20. Jahrhunderts in deutscher Sprache. 1. Band. 350 Kurzrezensionen von Übersetzungen 1976-1983. 1985. 160 S. DM 22.- (siehe ATS 50)

36 Владимир Линденберг (Челищев): Три дома. Автобиография 1912-1918 гг., написанная в 1920 году. Подготовка текста и послесловие Вольфганга Казака. 1985. 92 S., 16 Abb. DM 16.-

37 Renate Schäper: Die Prosa V. G. Rasputins. Erzählverfahren und ethisch-religiöse Problematik. 1985. 294 S. DM 38.-

38 Wolfgang Kasack: Lexikon der russischen Literatur ab 1917. Ergänzungsband. 1986. 228 S. DM 22.-

39 Wolfgang Schriek: Ivan Šmelëv. Die religiöse Weltsicht und ihre dichterische Umsetzung. 1987. 321 S., 10 Abb. DM 38.-

40 Wolfgang Kasack: Bücher – Aufsätze – Rezensionen. Vollständige Bibliographie 1952-1987, anläßlich des sechzigsten Geburtstages zusammengestellt von Irmgard Lorenz. 1987. 102 S. DM 15.-

41 Barbara Göbler: A. Adamov und A. und G. Vajner. Aspekte des sowjetischen Kriminalromans. 1987. 104 S. DM 15.-

42 Fritz Wanner: Leserlenkung, Ästhetik und Sinn in Dostoevskijs Roman »Die Brüder Karamazov«. 1988. 274 S. DM 38.-

43 Frank Göbler: Vladislav F. Chodasevič. Dualität und Distanz als Grundzüge seiner Lyrik. 1988. 304 S. DM 38.-

44 Tausend Jahre Russische Orthodoxe Kirche. Beiträge von Geistlichen der Russischen Orthodoxen Kirche im Ausland und Wissenschaftlern verschiedener Disziplinen. Herausgegeben von Wolfgang Kasack. 1988. 200 S. DM 28.-

45 Die geistlichen Grundlagen der Ikone. Herausgegeben von Wolfgang Kasack. 1989. 204 S., 23 Abb. DM 28.-

46 Wolfgang Kasack: Russian literature 1945-1988. Translated by Carol Sandison. 1989. 160 S., 35 Abb. DM 24.-

47 Иван Ахметьев: Миниатюры. 1990. 76 S. DM 20.-

48 Christopher Hüllen: Der Tod im Werk Vladimir Nabokovs. Terra Incognita. 1990. 252 S. DM 38.-

49 Michaela Böhmig: Das russische Theater in Berlin 1919-1931. 1990. 328 S. DM 52.-

50 Wolfgang Kasack: Russische Literatur des 20. Jahrhunderts in deutscher Sprache. 2. Band: 450 Kurzrezensionen von Übersetzungen 1984-1990. 1991. 286 S. DM 45.-

München · Verlag Otto Sagner in Kommission

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

51 Birgit Fuchs: Mensch, Gesellschaft und Religion im Werk Timur Pulatovs. 1992. 100 S. DM 18.-

52 Wolfgang Kasack: Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Vom Beginn des Jahrhunderts bis zum Ende der Sowjetära. 2., neu bearbeitete und wesentlich erweiterte Auflage. 1992. XVIII S. 1508 Sp. DM 98.-

53 Frank Göbler: Das Werk Aleksej Konstantinovič Tolstojs. 1992. 461 S. DM 88.-

München · Verlag Otto Sagner in Kommission