

SLAVICA HELVETICA

Jochen-Ulrich Peters / Ulrich Schmid (Hrsg.)

Das «Ende der Kunstperiode»

Kulturelle Veränderungen des «literarischen Feldes»
in Russland zwischen 1825 und 1842

PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt a.M. · New York · Oxford · Wien

Einleitung

JOCHEN-ULRICH PETERS und ULRICH SCHMID

Von der germanistischen Literaturgeschichtsschreibung sind in letzter Zeit Heines Reflexionen über das «Ende der Kunstperiode» immer wieder zum Anlass genommen worden, um den Übergang von der sog. Goethezeit zu den Perioden des Biedermeier oder des Vormärz zu beschreiben und gleichzeitig literaturtheoretisch und sozialgeschichtlich zu begründen¹. Demgegenüber hat innerhalb der Slavistik bislang nur Klaus Städtke in seiner stärker kultursoziologisch orientierten Monographie «Ästhetisches Denken in Russland» Heines Überlegungen über das Ende der Goethezeit bzw. der «Romantischen Schule» aufgegriffen, um die Entwicklung von der russischen Romantik zum frühen Realismus der sog. «natural'naja škola» als ein gesamteuropäisches Phänomen zu beschreiben².

Auch wenn sich zweifellos in Russland der endgültige Bruch mit der «Kunstperiode» erst nach dem Tod Puškins und Lermontovs und nach dem Erscheinen des ersten Bandes von Gogol's *Tote Seelen* konstatieren lässt, wird in der vorliegenden, von verschiedenen Autorinnen und Autoren gemeinsam verfassten Darstellung das «Ende der Kunstperiode» als ein sehr langfristiger und höchst komplexer Ablösungsprozess betrachtet. Dieser ebenso an der Literatur und bildenden Kunst wie an der Literaturkritik ablesbare Paradigmenwechsel setzt noch zu Lebzeiten Puškins, in den späten 20er Jahren, ein und kommt erst ein Jahrzehnt

- 1 Vgl. dazu insb. B. Witte (Hg.): *Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten. 1815–1848*, Reinbek bei Hamburg 1980 (= Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte 6) sowie G. Sautermeister und U. Schmid (Hg.): *Zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. München / Wien 1998 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 5).
- 2 K. Städtke: *Ästhetisches Denken in Russland. Kultursituation und Literaturkritik*. Berlin/Weimar 1978.

später zu einem gewissen Abschluss. Erst jetzt wird die Lyrik, wenn auch nur für kurze Zeit, weitgehend aus dem literarischen System verdrängt, während sich die Prosa vornehmlich auf die minutiöse und gleichzeitig gesellschaftskritische Deskription der bestehenden Alltagswelt konzentriert, so dass die literarische Phantastik kaum mehr eine Rolle spielt, die erst durch den jungen Dostoevskij in seinen frühen Erzählungen und Romanen wieder zur Geltung gebracht wird. Erst jetzt treten an die Stelle so überrasgender Dichterpersönlichkeiten wie Puškin, Lermontov und Gogol', deren Werke und ästhetische Konzepte mehr oder weniger stark an der idealistischen Kunstphilosophie Schellings bzw. Hegels orientiert waren, Belletristen und Feuilletonisten, die die genieästhetische Begründung der Kunst und Literatur nicht länger für zeitgemäss halten. Die von Balzac, Eugène Sue und den Verfassern der französischen «Physiologies» beeinflussten soziographischen Skizzen und die sich vor allem auf Gogol's späte Prosa berufenden «Erzählungen vom kleinen Beamten» markieren das Ende eines langwierigen und in sich widersprüchlichen Prozesses, der insgesamt von der zunehmenden Annäherung von Kunst und Leben bzw. Literatur und Publizistik bestimmt ist. Diese sich immer stärker durchsetzende Tendenz kulminiert in den frühen 1840er Jahren in dem weitgehenden Verzicht auf die Autonomie des Ästhetischen, dem sich allerdings Autoren und Literaturkritiker wie Turgenev und Dostoevskij bzw. Annenkov und Družinin schon früh widersetzen, um die von Puškin begründete literarische Tradition, das sog. «Puškinskoe napravlenie», zu legitimieren und die Idee der «reinen Kunst» wieder stärker zur Geltung zu bringen.

Obgleich, ähnlich wie in Deutschland Goethe, in Russland vor allem Puškin als der wichtigste Repräsentant der «Kunstperiode» verehrt und gleichzeitig noch zu Lebzeiten attackiert wird, sind die Unterschiede zwischen beiden Ländern und den sich in ihnen vollziehenden kulturellen Veränderungen nicht zu übersehen. Während in Deutschland Goethe, vor allem von Heine selbst, als überragende Dichterpersönlichkeit durchaus respektiert wird, jedoch als Staatsmann und zeitenthobener «Dichterstürm» angegriffen oder verspottet wird, bezieht sich in Russland die Kritik an Puškin nur selten auf seine Persönlichkeit und schon gar nicht auf seine Werke, die in den 1830er Jahren ohnedies nicht länger durchweg den Idealen bzw. ästhetischen Prinzipien der «Kunstperiode» entsprachen. Die Polemik oder der ironische Spott richtet sich

vielmehr gegen den hohen, mit seinem Namen verknüpften Anspruch einer literarischen Aristokratie, die dem relativ abrupten Übergang von der Adelskultur zu einer vornehmlich von Kommerz und Unterhaltung bestimmten Kultur eines sich zunehmend verbreiternden Publikums ablehnend oder jedenfalls skeptisch gegenübersteht und diese Skepsis in programmatischen Gedichten oder literaturkritischen Essays zum Ausdruck bringt.

Anders als in Deutschland, wo die Idee vom zeit- und weltenthobenen Kunstwerk durch die ästhetischen Theorien und geschichtsphilosophischen Reflexionen von Kant, Schiller, Schelling und Hegel begründet und für lange Zeit legitimiert worden war, richtete sich die Kritik in Russland vornehmlich gegen eine als zu elitär und realitätsfern empfundene Kultur des hohen und mittleren Adels, die eine bestimmte Form der literarischen Kommunikation implizierte. Deshalb wird in der vorliegenden Darstellung, obwohl in ihr die Philosophie und vor allem der ästhetische Diskurs eine zentrale Rolle spielen, von einem kultursoziologischen Konzept ausgegangen, das Pierre Bourdieu in seiner umfangreichen Monographie *Les règles de l'art* zu begründen versucht hat. In ihr verknüpft Bourdieu eine subtile Struktur- und Stilanalyse von Flauberts *Education sentimentale* mit der generelleren Frage, wie sich in Frankreich bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts gegenüber der Massen- und Trivialliteratur und gleichzeitig gegenüber der Forderung nach einem «art social» wieder eine Autonomie-Ästhetik zu etablieren beginnt, mit der die spezifisch literarische Bedeutung und Wirkung des einzelnen Werks wieder ins Zentrum der kritischen Reflexion rückt. Dadurch wird aber von Bourdieu, anders als von der traditionellen marxistischen oder sozialgeschichtlich fundierten Literaturgeschichtsschreibung, das sog. «literarische Feld» dem «Feld der Macht» bzw. dem «sozialen Raum» im ganzen zugeordnet. Jedoch wird gleichzeitig jede simplifizierende «Ableitung» der literarisch-kulturellen Entwicklung aus den sie umgebenden und bestimmenden ökonomischen und machtpolitischen Rahmenbedingungen ausdrücklich vermieden. Im Anschluss an die Überlegungen von Ju. Tynjanov und R. Jakobson zur literarischen Evolution insistiert Bourdieu immer wieder darauf, dass das «literarische Feld» eine eigene, oft höchst disparate Struktur besitze und sich deshalb der literarische Mikrokosmos nur dann angemessen beschreiben lasse, «wenn man jeden Akteur und jede Institution von ihren objektiven

Relationen zu allen anderen bestimmt»³. Das «literarische Feld» wird deshalb mit einem Spielfeld oder auch mit einem Kampfplatz verglichen, auf dem die Autorinnen und Autoren sehr unterschiedliche Positionen und Aktionsspielräume einnehmen können, die durch das «Feld der Macht» zwar beeinflusst, nicht aber auf längere Zeit festgelegt sind.

Im Anschluss an Bourdieu werden deshalb auch in der vorliegenden Darstellung die machtpolitischen Voraussetzungen und die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen während der Herrschaft Nikolajs I. in einem gesonderten Kapitel zunächst einmal als solche dargestellt und analysiert, um vor allem die kulturpolitischen Einschränkungen und Repressionen, aber auch die Freiräume sichtbar werden zu lassen, die die literarisch-kulturelle Entwicklung nach dem Dekabristenaufstand bestimmt haben. Das «Ende der Kunstperiode» wird also als ein langwieriger und höchst komplexer Prozess des kulturellen Wandels verstanden, der nicht ohne den Blick auf die ökonomischen und politischen Rahmenbedingungen während der Regierungszeit Nikolajs I. begriffen und beschrieben werden kann. Jedoch soll die vor allem an den Veränderungen des Gattungssystems abzulesende literarische Evolution nicht nur im Hinblick auf ihre «institutionelle Bedingtheit» verfolgt werden, indem danach gefragt wird, wie die Eingriffe der Zensur, das Verbot wichtiger Zeitschriften oder die zunehmende Verbreiterung des Publikums die literarisch-kulturelle Kommunikation beeinflusst und verändert haben. Es wird vielmehr immer auch darauf ankommen, an einzelnen literarischen Texten oder literarischen Gattungstraditionen wie dem historischen Roman oder der poetologischen Lyrik sichtbar zu machen, wie sich die zunehmende Skepsis gegenüber einer als realitätsfern empfundenen Kunst und Literatur auf den literarischen Prozess selbst ausgewirkt hat, von dem sich auch ein Autor wie Puškin durchaus nicht dispensiert hat. So ist es sicher kein Zufall, dass sich Puškin nach dem sog. Aristokratismus-Streit im Jahre 1829 zunehmend der Prosa und der Historiographie zuwandte, um den Interessen und Bedürfnissen des nicht länger auf den hohen und mittleren Adel beschränkten Publikums entgegenzukommen, ohne allerdings

3 P. Bourdieu: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt am Main 1998, 62.

deshalb seine eigenen ästhetischen Vorstellungen und Überzeugungen zu verleugnen oder herabzusetzen.

Gleichwohl hat das sich in den 1830er Jahren zunehmend verstärkende Bewusstsein vom «Ende der Kunstperiode» die Lyrik und Prosa von Lermontov am stärksten und nachhaltigsten bestimmt. Die von Heine in diesem Zusammenhang so stark hervorgehobene «selbsttrunkenste Subjektivität» bzw. «gottfreie Persönlichkeit»⁴ prägt gerade Lermontovs, sich immer stärker von Puškin und der von ihm dominierten Plejade entfernende Lyrik, in der nicht umsonst die Isolation des «romantischen» Dichters von der ihn umgebenden Gesellschaft noch sehr viel intensiver und apodiktischer zum Ausdruck gebracht wird als in Puškins poetologischen Texten aus den späten 1820er Jahren. Dennoch kündigt sich das Bewusstsein vom «Ende der Kunstperiode» schon sehr viel früher an: Bulgarin erzielt mit seinem moralisierenden sittenschildernden Roman *Ivan Vyžigin* bereits 1829 einen ungewöhnlichen Publikumserfolg, während nicht nur die zeitgenössischen Leser, sondern auch die professionellen Literaturkritiker mit Puškins, im gleichen Jahr erschienenem «Poltava»-Poem nichts mehr anzufangen wussten. Erst recht zeigt aber Gogol's Autodafé seines Verspoems «Ganc Kjuhel'garten», in dessen Epilog noch der «grosse Goethe» und die Kunstphilosophie der deutschen Romantik verherrlicht worden waren, wie sehr ein ehrgeiziger junger Autor von den Interessen eines Publikums abhängig war, das er erst mit seinen märchen- und legendenhaften Erzählungen aus der Ukraine zu begeistern verstand, die auch von Puškin und dem jungen Belinskij ausserordentlich positiv beurteilt wurden. Deshalb wird in den folgenden Kapiteln nicht nur der an den Texten selbst zu registrierende Strukturwandel des «literarischen Feldes» analysiert. Im Anschluss an das von H. R. Jauss entwickelte Konzept der Rezeptionsästhetik werden gleichzeitig immer auch die Veränderungen des «Erwartungshorizonts» des sich zunehmend verbreiternden Publikums berücksichtigt, von dem die einschneidenden Transformationen des literarischen Systems beziehungsweise das

4 Vgl. diese beiden, gegen die Idee des organischen, in sich geschlossenen Kunstwerks gerichteten Termini aus der Artikel-Serie «Französische Maler» in: H. Heine: *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*. Hg. von K. Briegleb. München / Wien 1976, V, 72.

Tempo und die Richtung der literarischen Evolution direkt oder indirekt beeinflusst worden sind.⁵ Hat doch schon H. R. Jauss ebenfalls das «Ende der Kunstperiode» in der deutschen und französischen Literatur und Kultur zum Anlass genommen, um die rezeptionsästhetische Neuorientierung der Literaturgeschichtsschreibung an einem – über die einzelnen Nationalliteraturen hinausreichenden – Paradigma zu konkretisieren und zu begründen.⁶

Auch wenn es gerade im Hinblick auf die Frage nach dem «Ende der Kunstperiode» wenig sinnvoll erscheint, bereits in den 1830er Jahren Puškin und Gogol' bzw. die Romantik und den Realismus einander gegenüberzustellen oder gegeneinander auszuspielen, weil sie zusammen mit Bulgarin und Sen'kovskij bzw. Marlinskij, Somov oder Sollogub das «literarische Feld» bestimmen, verweisen vor allem die frühen literaturkritischen Abhandlungen von Belinskij auf die einschneidenden Veränderungen des literarischen Systems und der kulturellen Kommunikation in den frühen 1830er Jahren. So konstatiert Belinskij bereits 1834, in seinem ersten, unter dem Titel *Literaturnye mečtanija* publizierten ausführlichen Überblick über die russische Literatur, dass die Puškin-Periode als die bisher produktivste Phase der russischen Literatur zu ihrem Ende gelangt sei und stellt ihr die sog. Smirdin-Periode gegenüber, da durch diesen ungewöhnlich einflussreichen Buchhändler und Verleger vor allem die Literatur in Petersburg eine gänzlich andere Ausrichtung erlangt habe. Aber obwohl Belinskij schon in dieser ersten umfangreichen Abhandlung von der Literatur vor allem «Aufklärung» (prosveščenie) im Sinne der Erweiterung der Kenntnisse über die eigenen Zeit und die sie bestimmenden gesellschaftlichen Voraussetzungen verlangt, wird am Ende des Artikels noch einmal Goethe als «Prototyp der gegenwärtigen Zeit» bezeichnet, der seinerseits mit Homer als dem bedeutendsten Dichter der Antike auf eine Stufe gestellt wird.⁷

5 Vgl. dazu insb. die ausführliche zugleich formalistische und marxistische Ansätze revidierende und weiterentwickelnde Abhandlung von H. R. Jauss, «Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft», in: H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, 1970, 144–207.

6 H. R. Jauss, «Das Ende der Kunstperiode – Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal», in: ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, 1970, 107–143.

7 V. G. Belinskij: *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskau 1953, 102.

Diese überraschende Wendung erklärt sich vermutlich daraus, dass Belinskij in den frühen 1830er Jahren in Russland keine überragende Dichterpersönlichkeit sah, die es mit Puškin aufnehmen und die zeitweilige Leerstelle hätte ausfüllen können. Diese Lücke wird indessen schon ein Jahr später, in der programmatischen Abhandlung *O russkoj povesti i o povestjach Gogolja* weitgehend geschlossen. Belinskij erklärt jetzt, dass der Roman und vor allem die Erzählung die bisher dominierende Lyrik weitgehend verdrängt habe und vor allem der junge Gogol' mit seinen Petersburger Erzählungen die Position Puškins in dem sich stark erweiternden «literarischen Feld» eingenommen habe. Zumindest aus der Sicht Belinskij hat die sog. «reale Poesie» die frühere «ideale Poesie» inzwischen weitgehend verdrängt. Allerdings betrachtet Belinskij Gogol' nicht allein wegen der «Volkstümlichkeit» und der «vollkommenen Lebenswahrheit» seiner Werke, sondern vor allem wegen seiner literarischen Originalität und seiner komisch-humoristischen Begabung als den wichtigsten Autor der Gegenwart, ohne ihn deshalb bereits der Romantik bzw. der idealistischen Kunstphilosophie gegenüberzustellen⁸. Erst in den frühen 1840er Jahren wird Belinskij Puškin als den bedeutendsten Vertreter der «Kunstperiode» endgültig verabschieden, indem er dessen immer noch bewunderter Poesie den inzwischen vorherrschenden «Geist der Analyse, das unbändige Streben der Wissenschaft und das leidenschaftliche Denken» konfrontiert.⁹

Dass Belinskij dabei vor allem die veränderten Interessen und Bedürfnisse des sich stetig verbreiternden Publikums im Blick hat und demgegenüber seine eigenen, immer noch stark vom deutschen Idealismus geprägten kunsttheoretischen Überzeugungen zurückstellt, zeigt der Abschluss dieses Abschnitts seiner Puškin-Darstellung. In ihm bezieht sich Belinskij ganz direkt auf die folgende Diagnose von Gogol', die dieser schon 1832 in seinem Essay «Neskol'ko slov o Puškine» ungeachtet aller Bewunderung für Puškin getroffen hatte: «Aber je mehr ein Dichter als Dichter hervortritt, je mehr er nur den Dichtern vertraute Empfindungen zum Ausdruck bringt, desto deutlicher verkleinert sich der Kreis der ihn

8 Belinskij, 284.

9 Belinskij, 344.

umgebenden Menge. Und schliesslich wird dieser so eng, dass er seine wahren Verehrer an wenigen Fingern abzählen kann.»¹⁰

Schon diese sich zunehmend verstärkenden Hinweise auf den Vergangenheitscharakter der «Kunstperiode» lassen erkennen, wie sehr der literarisch-kulturelle Wandel von den Interessen und Bedürfnissen des Publikums und den ihre Interessen artikulierenden oder zumindest mitberücksichtigenden Literaturkritikern beeinflusst gewesen ist. Deshalb enthält die vorliegende Darstellung auch ein grösseres zusammenfassendes Kapitel über die ausserordentlich kontroverse Einschätzung des «Endes der Kunstperiode» seitens der russischen Literaturkritik, die den Übergang von der Salonkultur zur sog. Smirdin-Periode besonders intensiv diskutiert hat. Denn nur durch den zusätzlichen Blick auf die ganz unterschiedlichen Reaktionen und Prognosen der verschiedenen Literaturkritiker lassen sich die Veränderungen innerhalb der «literarischen Felder» nicht nur als solche kontrastieren und beschreiben, sondern gleichzeitig kulturgeschichtlich erklären. Sind es doch vor allem die Leser und Kritiker, die dafür verantwortlich zu machen sind, dass die stark von der deutschen Literatur und Kunstphilosophie beeinflusste Literatur und Kunst noch zu Puškins Lebzeiten in zunehmendem Masse als zu zeit- und lebensfern betrachtet wurde und stattdessen auch und gerade von der Literatur eine möglichst vielseitige Darstellung der russischen Nation und ihrer historischen Entwicklung erwartet wurde, um den offiziellen kulturpolitischen Prinzipien der zaristischen Regierung zu entsprechen oder diese zu unterlaufen und gegebenenfalls zu korrigieren. Aus diesem dezidierten nationalen Interesse erklärt sich vermutlich aber auch die Tatsache, dass die literarische Phantastik in zunehmendem Masse an Bedeutung verliert und von Gogol' im ersten Band der *Mertvyje duši* zu einer negativen Utopie fortentwickelt wird, die er in den beiden späteren Bänden durch ein zugleich «realistisches» und idealisiertes Porträt des gegenwärtigen Russland und seiner in der russischen Geschichte begründeten Entwicklungsmöglichkeiten zu relativieren bzw. zu kompensieren versucht hat. Seine religiöse Utopie war indessen so wenig mit den politischen, philosophischen und literarischen Überzeugungen des zeitgenössischen Publikums zu vereinbaren, dass

10 N. V. Gogol': *Polnoe sobranie sočinenij*, VIII, Moskau 1952, 55.

auch sein letztes Werk, die *Vybrannye mesta perepiski z druž'jami*, von seinen Gegnern und Freunden als ein zu selbstbezogenes und rückwärts gewandtes Buch betrachtet und zurückgewiesen wurde, das mit seinen früheren literarischen Werken nicht zu vereinbaren war. In ihm hatte Gogol' noch einmal die Homer-Übersetzung von Žukovskij, die Versdichtung von Puškin und vor allem die religiöse Lyrik von Jazykov der von ihm selbst so stark beeinflussten Literatur der sog. «natural'naja škola» gegenüberzustellen versucht, von der indessen die Ideale und ästhetischen Konzepte der «Kunstperiode» inzwischen längst als unzeitgemässe Illusionen verabschiedet worden waren. An die Stelle von Goethe, Schelling oder Hegel war der zunehmende Einfluss der französischen zeitkritischen Literatur- und Gesellschaftstheorie getreten, deren Einfluss auf die Entwicklung der russischen Literatur, Literaturkritik und Publizistik der 1840er Jahre kaum zu überschätzen ist.