

Zur Problematik der Periodisierung der russischen Literatur in ihren deutschsprachigen Darstellungen am Beispiel der Romantik

Jede Theorie generiert die dazugehörigen Tatsachen.
Douwe Fokkema: *Empirie und Geschichte* [1994, 152]

1. Periodisierung und Epochenbegriffe

Historisches Denken impliziert stets die Sequenzierung des betrachteten Gegenstandes in zeitliche Abschnitte. Denn im Gegensatz zum mythischen Denken, welches von einer dominant zyklischen Zeitauffassung geprägt ist, also auf der Vorstellung von einer Wiederkehr des immer Gleichen basiert, wird Geschichte als ein linearer Prozess gedacht, der sich gerade durch Veränderung auszeichnet.¹ Eben um diese Veränderungen beschreiben zu können, bedarf es einer Untergliederung dieses Prozesses in einzelne Teile, die im Falle der Literaturgeschichte gewöhnlich als Epochen bezeichnet werden.²

Das Bewusstsein für derartige Veränderungen hat die literarische Produktion in Europa seit der Antike immer begleitet. Es manifestiert sich bis heute in den Selbstcharakterisierungen einzelner Autoren oder literarischer Schulen in poetologischen Texten unterschiedlichster Art – vom Programmgedicht bis hin zum Manifest – als dualistischer Gegensatz von Früher vs. Jetzt bzw. von Alt vs. Neu.³ Solche Programmschriften gehören freilich ebenso zur Objektebene, d.h. zum Gegenstand der wissenschaftlichen Beschäftigung, wie die literarischen Texte selbst. Als Versuche einer historischen Abgrenzung können sie dem Literaturhistoriker zwar aufschlussreiche Hinweise für eine mögliche Periodisierung der Literatur geben, doch können sie in dieser Hinsicht keinen Anspruch auf Verbindlichkeit erheben. Denn ihre Funktion besteht spätestens seit dem Beginn der Moderne gerade

¹ Ohne Belang ist in diesem Zusammenhang zunächst die Frage, ob einem solchen Prozess eine teleologische Entwicklung unterstellt wird oder nicht.

² Als weniger gebräuchlich haben sich dagegen die Kategorien der Periode und des Zeitalters erwiesen, die überwiegend in der Geschichtswissenschaft Verwendung finden, auch wenn sie in der Literaturgeschichtsschreibung vereinzelt anzutreffen sind.

³ Zu den spezifischen Topoi dieser Oppositionspaare vgl. Brunkhorst 1981, 33-37.

darin, die Überlegenheit der zeitgenössischen Literaturproduktion gegenüber der vorangegangenen zu betonen, d.h. dass sie stets einen dezidierten Wertungsaspekt beinhalten. Bei einer unreflektierten Übernahme solcher Abgrenzungsversuche muss Literaturgeschichtsschreibung also zwangsläufig ideologisch geraten, da sie ein wesentliches Kriterium der Wissenschaftlichkeit vernachlässigt, wenn sie den Gegenstand der Beschreibung und die Beschreibung des Gegenstandes in eins setzt und auf diese Weise das subjektive Empfinden einer bestimmten Epoche zum objektiven Kriterium erhebt.⁴

Folgerichtig wurde auch für die Literaturgeschichtsschreibung immer wieder gefordert, Objekt- und Beschreibungsebene klar voneinander zu trennen (Steinwachs, 1985, 315, Zima 1993, 299 und Fokkema 1994, 148). Diese Trennung impliziert die Verwendung einer Metasprache (Fokkema 1994, 147), d.h. einer Terminologie, die einen Austausch über den Gegenstand und gegebenenfalls sogar eine intersubjektive Übereinkunft über ihn überhaupt erst ermöglicht.⁵ In der Literaturgeschichtsschreibung findet eine solche Terminologie ihren Niederschlag vor allem in den Epochenbezeichnungen, also in den Begriffen, mit deren Hilfe die einzelnen Epochen charakterisiert werden. Der Beginn einer solchen Begriffsbildung datiert in das 19. Jahrhundert, als sich im Zuge des Historismus die verschiedenen Wissenschaftszweige herauszubilden begannen und sich auch die Literaturgeschichtsschreibung als eigenständiges Forschungsgebiet etablieren konnte.⁶ Lange Zeit wurde diese Begriffsbildung kaum hin-

⁴ In vergleichbarer Weise argumentiert Peter V. Zima im Anschluss an Luis J. Prieto (Zima 1993, 299).

⁵ Der Verzicht auf eine solche Metasprache hat für das Selbstverständnis der Literaturwissenschaft einschneidende Konsequenzen: „Wird die Möglichkeit einer Metasprache verworfen, wie etwa von Derrida [...] und, nach seinem Vorbild, von LaCapra [...], so wird auch die prinzipielle Trennung von Subjekt und Objekt unmöglich, und wird das Streben nach Wissenschaftlichkeit innerhalb der Humaniora als deplaziert verworfen.“ (Fokkema 1994, 148)

⁶ Als paradigmatisch kann dieser Prozess innerhalb des deutschen Sprachraums betrachtet werden, den Martin Brunkhorst (1981, 37-45) in seinem Aufsatz knapp umreißt. Auf die Problematik dieser Begriffsbildung ist wiederholt hingewiesen worden (Hermant 1978, 8, Brunkhorst 1981, 28f. und Steinwachs 1985, 312), handelt es sich bei den Epochenbezeichnungen doch zumeist nicht um genuin literaturwissenschaftliche Termini, vielmehr wurden sie häufig aus anderen Kunstwissenschaften übernommen (so stammen beispielsweise Barock und Rokoko aus der Kunstgeschichte und Biedermeier aus dem Bereich der Innenarchitektur) oder sie bezeichnen gesamtgesellschaftliche Entwicklungen (Aufklärung) und bedürfen daher jeweils einer dem Gegenstand adäquaten Begründung.

terfragt (Hermand 1978, 7) und erst Mitte der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts begann eine intensive Auseinandersetzung mit den tradierten Epochenbezeichnungen (Hermand 1978, 7 und Brunkhorst 1981, 28), ausgelöst nicht zuletzt von Hans Robert Jauß' „Epoche machendem“ Aufsatz „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“ (1970; ursprünglich 1967 als Antrittsvorlesung in Konstanz).

Dieser Zeitpunkt ist durchaus nicht zufällig, korrespondiert er doch mit der in Deutschland einsetzenden Methodendiskussion in der Literaturwissenschaft, die den Blick dafür geschärft hat, dass jegliche Erkenntnis theoriebehaftet ist und dementsprechend keiner ihrer Gegenstände im strengen Sinne objektiv betrachtet werden kann:

Eine historische Tatsache ist dasjenige, was nach Ansicht einer bestimmten theoretischen Konzeption eine historische Tatsache sein kann. [...] In wesentlichen Punkten liegt das Urteil also in Händen der Forscher: Sie selektieren die Theorien, die bestimmen was eine Tatsache, eine Erfahrungstatsache, sein kann; sie beurteilen, welche anderen Tatsachen oder Erfahrungstatsachen nicht übersehen werden dürfen; sie bestimmen schließlich den Moment, an dem ihrer Meinung nach die Theorie korrekturbedürftig ist. (Fokkema 1994, 150)

Dies bedeutet nichts anderes, als dass Literaturgeschichtsschreibung stets von bestimmten Vorannahmen ausgeht, egal ob diese nun bewusst reflektiert werden oder nicht. Von Relevanz ist dabei das Verständnis von Literatur ebenso wie die Geschichtskonzeption des jeweiligen Forschers. So lassen sich grundsätzlich folgende Ansätze unterscheiden:

- biographische Ansätze (Literaturgeschichte als Autorenge-
schichte),
- geistesgeschichtliche Ansätze (Literaturgeschichte als Wechsel-
spiel der Literatur mit anderen Künsten und außerkünstlerischen
Reihen),
- utilitaristische Ansätze (Literaturgeschichte als Illustration
nichtliterarischer Phänomene, etwa historischer, politischer, so-
ziologischer oder philosophischer) und
- immanente Ansätze (Literaturgeschichte als Formengeschichte).⁷

⁷ Eine allgemeine Charakterisierung der deutschsprachigen Darstellungen der russischen Literatur unter dem Aspekt ihres jeweiligen Ansatzes nimmt Ulrich Steltner in der Einführung dieses Bandes (9-24) vor. Speziell zu den im 20. Jahrhundert erschienenen Literaturgeschichten vgl. auch Kasack 1997, 79-116.

In den meisten Fällen treten diese Ansätze nicht in Reinform auf. So spielt etwa der biographische Ansatz in mehr oder minder stark ausgeprägter Weise immer eine bestimmte Rolle, sei es auch nur wegen der Übersichtlichkeit der Gliederung und der daraus resultierenden schnellen Orientierung, die eine solche Gliederung ermöglicht. Zudem lässt er sich mit anderen Ansätzen durchaus verbinden, während sich andere gegenseitig weitgehend ausschließen, wie etwa der utilitaristische und der immanente. Als Beispiele für derart unterschiedliche Konzeptionen mögen die Herangehensweisen von Jost Hermand (1978) und Aleksandar Flaker (1993) dienen. Während Hermands Interesse vor allem den in der Literatur vermittelten Menschenbildern gilt, die zudem nach einem teleologischen Geschichtsbild geordnet werden, das sich unter dem Begriff des gesellschaftlichen Fortschritts subsumieren lässt, und er demzufolge rein ästhetische Kategorien als bürgerlich überkommen nur als sekundäre Beschreibungskriterien zulässt, beharrt Flaker auf dem Primat ästhetischer Kategorien, ohne den Zusammenhang von gesellschaftlichen und künstlerischen Entwicklungen zu leugnen. Diese Beispiele verdeutlichen, warum es überhaupt zu unterschiedlichen Periodisierungen kommen kann bzw. warum die einzelnen Periodisierungsversuche zueinander in Konkurrenz stehen können.⁸

Will man nun aber nicht einem wissenschaftlichen Relativismus das Wort reden, erweist sich als zentrales Problem die Bewertung der

⁸ Wissenschaftstheoretisch gesprochen handelt es sich hierbei um unterschiedliche Modelle, die an den Gegenstand herangetragen werden. Nach Elisabeth Gülich und Wolfgang Raible (1977, 14f.) zeichnet sich ein Modell durch drei Faktoren aus: 1. Es versucht etwas darzustellen, was sich der sinnlichen Wahrnehmung entzieht bzw. aufgrund seiner Komplexität nicht erfassbar ist (Abbildfunktion). 2. Das, was dargestellt werden soll, wird vereinfacht, d.h. es gehen nicht alle Merkmale des Gegenstandes in das Modell ein, sondern nur diejenigen, die als essentiell betrachtet werden (Verkürzung durch Selektion). 3. Daraus resultiert die Relativität eines jeden Modells, denn je nachdem welche Merkmale als relevant erachtet werden, wird das Abbild des Gegenstandes, also das Modell, anders ausfallen. Hieraus ziehen die Autoren den Schluss: „Gerade weil das Modell, um Modell zu sein, abbilden und verkürzen muß, gilt die Zuordnung ‚Modell – Original‘ nur je für bestimmte Individuen zu einem bestimmten Zeitpunkt. Anders ausgedrückt: Zu jedem Original gibt es eine Vielzahl möglicher Modelle, von denen keines das *beste* Modell des Originals ist – denn das beste ‚Modell‘ des Originals könnte paradoxerweise nur das Original selbst sein. Die sehr vielen möglichen bzw. für ein Original vorhandenen Modelle unterscheiden sich nur darin, daß sie jeweils andere Merkmale des Originals als relevant setzen.“ (Gülich und Raible 1977, 15; Hervorhebung im Original)

Plausibilität des jeweiligen Ansatzes. Wesentlich ist dabei in erster Linie die Frage nach seiner Gegenstandsadäquatheit. Mit Blick auf die Periodisierung der Literatur und mithin auch auf die Epochenbezeichnungen führt dies zu einer weiteren Schwierigkeit, die sich aus dem Gegenstand selbst ergibt. Denn obwohl Literatur ganz offensichtlich einem zeitlichen Wandel unterliegt, ist das Kriterium der historischen Zeit ein der Literatur zunächst äußerliches. Anders als bei systematisch ausgerichteten Typologisierungen, die z.B. nach Motiven, Gattungen und Schreibweisen, Gruppenstilen etc. und deren historischer Entwicklung fragen, hat eine Typologisierung nach Epochen kein spezifisches Textmerkmal zur Verfügung, an dem sie sich orientieren könnte. Um eine Epoche beschreiben zu können, müssen vielmehr all die genannten Merkmale berücksichtigt werden, d.h. ein ganzes Merkmalbündel, was notwendigerweise dazu führt, dass eine Typologisierung der Literatur nach Epochen auf einem weit höheren Abstraktionsniveau erfolgt, als bei den anderen genannten Typologisierungsversuchen:

Untersuchungsobjekt ist nicht mehr der Komplex von Fakten, die als Ganzes materiell im existierenden literarischen Werk gegeben sind, sondern ein abstraktes, nichtmaterielles Ganzes, das durch den Komplex aller literarischen Komponenten gegeben ist und konkret in einer bestimmten Gestaltung in einzelnen Werken zutage tritt. (Vodička 1976, 36)

Demzufolge handelt es sich bei Epochen keineswegs um vorgegebene, gleichsam natürliche Phänomene, die lediglich aufgefunden und beschrieben werden müssen, sondern um Abstraktionen, die auf der Kenntnis einer Vielzahl von Texten und deren historischen Kontexten basieren, die die Produktion und die Rezeption der Literatur beeinflussen. Peter V. Zima schließt daraus,

daß jede Periode – Romantik, Realismus, Moderne und Postmoderne – eine nur mögliche Objektkonstruktion ist, die nicht hypostasiert, sondern dem theoretischen Dialog zugänglich gemacht werden sollte. (Zima 1993, 297; Kursivdruck im Original)

Als derartige Objektkonstruktionen unterliegen die Epochenbegriffe ihrerseits wieder dem Kriterium der Plausibilität, d.h. als Teil eines Periodisierungsversuches sind sie bereits das Ergebnis des gewählten Modells, dessen Plausibilität mit ihrer Hilfe erst überprüft werden sollte, womit sie als Kriterium gerade hierfür nicht in Betracht kommen können. Die Plausibilität des jeweiligen Ansatzes lässt sich demnach nur auf der abstrakten Ebene der Prämissen selbst prüfen, d.h. welcher Literaturbegriff zugrunde gelegt wurde und inwieweit das angewandte Beschreibungsmodell diesem Literaturbegriff adäquat erscheint. Auf diese Fragen gibt es keine abschließenden Antworten,

so dass sich die Plausibilität eines Ansatzes selbst historisch erweisen muss:

Theorien werden legitimiert durch ihre erklärende Kraft (ihr Verhältnis zu Erfahrungstatsachen), durch gegenseitige Kohärenz und durch das Ausmaß des Konsenses, mit dem sie in der Gemeinschaft der Forscher verteidigt werden [...]. (Fokkema 1994, 150)

Freilich wird ein solcher Konsens nie absolut sein, doch haben sich bestimmte Ansätze historisch eben nicht durchsetzen können, wie etwa der positivistische oder solche, die der Literaturwissenschaft durch politische Vorgaben weitgehend vorgeschrieben wurden wie beispielsweise in der Sowjetunion. Wenn also die Prämissen die Wahl des Beschreibungsmodells bestimmen, ergeben sich für den kritischen Umgang mit Epochenbegriffen folgende zentrale Fragestellungen:

- Unter welchen Gesichtspunkten werden Epochen einteilungen vorgenommen, d.h. welchem Bereich entstammen die Daten, die Anfang und Ende einer Epoche markieren?⁹
- Anhand welcher Konzepte werden die Epochen charakterisiert; handelt es sich dabei z.B. um dominant biographische, politische oder ästhetische?
- Welche Autoren und Werke werden mit welcher Begründung als kanonisch erachtet?
- Inwiefern wird das Phänomen der Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen berücksichtigt, d.h. werden Epochen als homogene Einheiten konstruiert oder gegebenenfalls mit Rücksicht auf ihre Uneinheitlichkeit, die sich sowohl im Nebeneinander von Vertretern unterschiedlicher Stilrichtungen als auch in einem Stilesynkretismus zeigen kann?

Gerade der letztgenannte Punkt ist mit Blick auf die slavischen Literaturen, und damit auch auf die russische, von besonderer Bedeutung. Es geht hierbei letztendlich um die Frage, inwieweit die historische Entwicklung der einzelnen Nationalliteraturen in Europa vergleichbar ist und ob zu deren Beschreibung mithin jeweils dieselben Epochenbezeichnungen verwendet werden können. Periodisierungen nach Romantik, Realismus, Modernismus und Avantgarde etwa finden sich in nahezu allen Darstellungen der europäischen Literaturen, auch wenn die derart beschriebenen Phänomene selbst in ihnen durchaus

⁹ Dabei ist davon auszugehen, dass solche Daten lediglich als Eckpunkte einer Entwicklung zu verstehen sind, da sich das literarische System nicht schlagartig, sondern allmählich verändert, und sie demzufolge nicht absolut gesetzt werden können.

zeitversetzt auftreten können.¹⁰ Martin Brunkhorst (1981, 33) geht davon aus, dass eine solche Betrachtungsweise „angesichts der grundsätzlich engen Verflechtung der europäischen Literaturen untereinander“ durchaus gerechtfertigt ist. Für die slavischen Literaturen hingegen scheint die Lage etwas komplizierter zu sein. Ausschlaggebend hierfür ist der Umstand, dass sich – mit Ausnahme des Polnischen – die jeweiligen Nationalsprachen aufgrund der Dominanz anderer Kultursprachen (sei es das Kirchenslavische in Russland, sei es das Deutsche auf dem Gebiet der Habsburger Monarchie, sei es das Türkische auf dem Gebiet des heutigen Bulgariens) erst vergleichsweise spät ausbilden konnten, weswegen häufig auch – etwa in Relation zur deutschen, zur englischen, zur französischen oder zur italienischen Literatur – von sog. verspäteten Literaturen gesprochen wird. Der daraus resultierende „Nachholbedarf“ gegenüber anderen Nationalliteraturen hat in manchen slavischen Literaturen zu unterschiedlichen Zeiten jedenfalls zu einer besonders starken Ausprägung des Phänomens der Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen geführt (Koschmal 1993, 76-79), so dass eine Verwendung der gängigen Epochenbezeichnungen zumindest problematisch erscheint. Walter Koschmal (1993) leitet daraus ein spezifisches Entwicklungsmodell für die slavischen Literaturen ab, welches sich anstelle von dominant evolutionistischen Tendenzen durch dominant involutive auszeichne. In seiner Pauschalität erscheint dieser Ansatz jedoch insofern fragwürdig, als er die Spezifik der jeweiligen Nationalliteraturen weitgehend vernachlässigt und lediglich auf einem sehr hohen Abstraktionsniveau überzeugende Parallelen herzustellen vermag.

Wie dem auch sei, anhand dieser Vorüberlegungen ist zumindest der Rahmen für den Vergleich der Literaturgeschichten hinsichtlich der Periodisierung der russischen Literatur und der hierfür verwendeten Epochenbegriffe abgesteckt. Angesichts des Umfangs des Gegenstandes kann dies freilich nur exemplarisch geschehen. Wenn deshalb im Mittelpunkt der weiteren Überlegungen die jeweilige Darstellung der russischen Romantik steht, so geschieht dies aus zwei

¹⁰ Modernismus und Avantgarde werden ihrerseits gewöhnlich weiter untergliedert, z.B. in Symbolismus, Naturalismus und Expressionismus bzw. in Futurismus, Dada und Poetismus, um nur einige wenige der gebräuchlichen „Ismen“ anzuführen. Dabei handelt es sich jedoch nicht um Epochenbezeichnungen, sondern um Gruppenstile, die durchaus auf eine Nationalliteratur beschränkt sein können, wie etwa der Poetismus auf die tschechische oder der Akmeismus auf die russische. Als Spielarten des Modernismus oder der Avantgarde können sie aber der jeweiligen gesamteuropäischen Epoche zugeordnet werden.

Gründen. Zum einen wird diese Epoche – anders als etwa der Modernismus und die Avantgarde – in allen vorliegenden Literaturgeschichten behandelt.¹¹ Zum anderen stellt die Romantik die Literaturhistoriker offenbar vor besondere Probleme:

Die Gründe liegen [...] in den zeitlichen Differenzen und nationalen Sondierungen der einzelnen Romantiken; sie liegen in der charakteristischen Grenzoffenheit gegenüber dem vorangehenden Klassizismus und dem nachfolgenden Realismus usw. In Rußland kommt zu diesen Bedingtheiten noch eine besondere Schwierigkeit hinzu. Sie resultiert aus der Tatsache, daß die russische Literatur, die sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts an westlichen Mustern orientierte, zu Beginn des 19. Jahrhunderts einerseits noch europäischer wurde, andererseits in vielem erstmals echte nationale Eigenart und Selbständigkeit errang. (Zelinsky 1975, V)

Es steht also zu vermuten, dass die oben knapp umrissenen Fragestellungen im Falle der Romantik in besonderer Schärfe zu Tage treten.

2. Die Darstellung der Romantik

Die ersten Darstellungen der russischen Literatur in deutscher Sprache erschienen 1837 und somit zu einem Zeitpunkt, der aus heutiger Perspektive noch innerhalb der russischen Romantik liegt.¹² Bei aller Unterschiedlichkeit in der Anlage beider Werke ergeben sich doch für ihre jeweiligen Autoren aufgrund ihrer Zeitgenossenschaft dieselben Probleme hinsichtlich der Charakterisierung ihrer gegenwärtigen Epoche. Friedrich Ottos „Lehrbuch der russischen Literatur“ besteht aus zwei Teilen: einem 90-seitigen geistesgeschichtlich angelegten historischen Überblick über die Entwicklung Russlands, in dem die Literatur selbst nur einen marginalen Raum einnimmt, und einem 218 Seiten umfassenden Lexikon russischer Schriftsteller. In keinem der beiden Teile wird der Begriff Romantik verwendet. Lediglich im Zusammenhang mit Žukovskij ist von romantischer Poesie die Rede (Otto 1837, 281) und Puškins „Ruslan i Ljudmila“ wird als romantisches Gedicht bezeichnet (Otto 1837, 260). Heinrich Koenig wiederum verzichtet in seinen „Literarische[n] Bilder[n] aus Rußland“ bewusst auf

¹¹ Eine Ausnahme stellt lediglich die Literaturgeschichte Nicolas von Arseniew (1929) dar, dessen Darstellung der russischen Literatur erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzt.

¹² Im Folgenden wird aus Gründen der Übersichtlichkeit nicht zwischen original deutschsprachigen Literaturgeschichten und solchen, die aus einer anderen Sprache übersetzt wurden, unterschieden, auch wenn eine solche Unterscheidung sicherlich zu einer differenzierteren Betrachtungsweise führen würde. Im Anhang zu diesem Band sind die Übersetzungen als solche vermerkt.

eine Einteilung nach Epochen, da ihm eine solche angesichts der noch kurzen Entwicklung der neueren russischen Literatur verfrüht erscheint (Koenig 1837, 326). Zwar behandelt er auf über 200 Seiten die zeitgenössische Literatur von Žukovskij über Puškin und Gogol' bis hin zu Bulgarin und Senkovskij, ohne jedoch über einen klar umrissenen Romantikbegriff zu verfügen. Dies zeigt sich nicht zuletzt in Wendungen wie der „moderne[...] Styl[...]“ (Koenig 1837, 124) oder die „s. g. romantische[...] Poesie“ (Koenig 1837, 172).

Wenn also in beiden Fällen eine Reflexion des Romantikbegriffes unterbleibt, so gibt es dafür einen einfachen Grund, nämlich den, dass Romantik als Epochenbezeichnung zu jener Zeit noch keineswegs etabliert war. Unter „romantisch“ wurde vielmehr eine „geistig-stilistische[...], künstlerisch-weltanschauliche[...] Einstellung[...]“ verstanden (Brunkhorst 1981, 38), die ihren Bezugspunkt im Mittelalter hatte und in Opposition zu „klassisch“ und der damit verbundenen Orientierung an der Antike stand (Brunkhorst 1981, 38ff.). Als Epochenbegriff begegnet man ihm erst ab den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts (Brunkhorst 1981, 42ff.).

Selbst in K. Hallers 1882 erschienener „Geschichte der russischen Literatur“ findet sich noch unter direkter Bezugnahme auf die Schriften der Gebrüder Schlegel diese Gegenüberstellung von (deutschem) Romantismus und (französischem) Klassizismus als zweier einander entgegenstehender Welt- und Kunstauffassungen und weniger als Kennzeichnungen historisch umgrenzter Erscheinungen (Haller 1882, 67). Dies mag auch damit zusammenhängen, dass Haller, wohl ganz unter dem Einfluss des Positivismus, stärker an der kausalen Verbindung zwischen den einzelnen Werken und der Biographie ihrer jeweiligen Autoren bzw. der gesamtgesellschaftlichen Situation interessiert ist als an ästhetischen Kategorien. Diese Sichtweise spiegelt sich nicht zuletzt auch in seiner Periodisierung der Literatur nach einzelnen Herrschern wider.

Einen weitaus höheren Reflexionsgrad hinsichtlich des Romantikbegriffs weist Jan Pëtr Jordans bereits 1846 erschienene „Geschichte der russischen Literatur“ auf. Drei Viertel des Buches sind dem hier in Rede stehenden Zeitraum gewidmet, darunter auch das Kapitel „Die Romantik überhaupt“ (Jordan 1846, 49-76). Jordan schreibt nicht mehr aus der Position des Zeitgenossen, wie das folgende Zitat erkennen lässt:

Wenn im Romantismus des jetzigen Europa keine Dunkelheit, aber viel Licht verbreitet ist, so rührt das daher, weil Europa den Romantismus überlebt und hinter sich hat. (Jordan 1846, 97)

Das Paradoxe dieser Formulierung verweist bereits auf die Problematik von Jordans Romantik-Konzeption. Auch für ihn ist Romantik in erster Linie ein weltanschaulicher Begriff und kein ästhetischer:

Der Romantismus gehört nicht allein der Kunst, nicht allein der Poesie an: die Quelle desselben liegt eben dort, wo die Quelle der Kunst und Poesie zu suchen: in dem *Leben*. Leben aber ist da, wo der Mensch ist; und wo der Mensch, dort ist auch Romantismus, Romantik. In ihrer engeren und wesentlicheren Bedeutung ist die Romantik nichts anderes, als die innere Welt der Seele des Menschen, das geheime Leben seines Herzens. [...] Das ist der ursprüngliche, natürliche Begriff der Romantik. (Jordan 1846, 51; Hervorhebung im Original)¹³

So aufgefasst ist die Romantik kein zeitlich eingrenzbare Phänomen, sondern ein dem Menschen inhärenter Wesenszug, der sich zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich ausprägt. Im Rahmen dieser Konzeption gilt Jordan paradoxerweise einer der antiken Philosophen, nämlich Platon, als „der größte Romantiker nicht nur des alten Griechenland, sondern der ganzen Welt;“ (Jordan 1846, 55). Grundlage für diese Einschätzung ist dessen im Höhlengleichnis zum Ausdruck kommende Ideenlehre. Überhaupt spielt der Begriff der Idee bei Jordan die zentrale Rolle:

Das Unverwelkliche der Poesie jeder Epoche hängt von der Tiefe und Allgemeinheit der Idee ab, die sich in ihrem historischen Leben ausspricht. (Jordan 1846, 118)

Dementsprechend geht es Jordan denn auch eher um eine Ideengeschichte als um eine Literaturgeschichte im engeren Sinne. Besprochen werden in erster Linie Motive und Themen einzelner Werke als Reflex der ihnen jeweils zugrunde liegenden Ideen. Formale Aspekte sind für ihn gleichsam nur die Folge dieser Ideen. So verweist Jordan beispielsweise auf die Melodik der Verse Žukovskijs und folgert:

Aber solch einen Vers erforderte auch der Inhalt und der Geist der Poesie Žukovski's. Aber trotz dem fehlte diesem Verse noch gar viel; er war lange noch nicht vollkommen frei, nicht vollkommen tief. Der Inhalt der Poesie Žukovski's war so einseitig, daß auch sein Vers nicht alle Eigenschaften und den ganzen Reichthum der russischen Sprache reflektiren konnte. (Jordan 1846, 119)

Wie die bisherigen Ausführungen bereits vermuten lassen, erweist sich Jordan in seiner Geschichtsauffassung ganz als Hegelianer, wenn er von einer dialektischen Entwicklung nach einer inneren Gesetzmä-

¹³ Dieses Zitat ist auch insofern aufschlussreich, als es verdeutlicht, dass Jordan nicht zwischen Romantismus und Romantik unterscheidet, sondern beide Begriffe synonym verwendet.

ßigkeit ausgeht, die ihren Niederschlag auch in der Literatur findet.¹⁴ In Analogie zu den fünf Weltzeitaltern meint er in Krylov das Knabenalter der russischen Literatur zu erkennen, in Žukovskij das reifere Jünglingsalter und in Puškin, mit dem seine Literaturgeschichte abbricht, die „Männlichkeit des Gedankens“ (Jordan 1846, 97). So wird das Auftreten Puškins gleichsam zu einer zwangsläufigen Konsequenz, wie Jordan im Zusammenhang mit Batjuškov formuliert:

Noch waren dies nicht Puschkinsche Verse, allein nach ihnen ließen sich keine anderen erwarten, als Puschkinsche. So war alles vorbereitet zur Erscheinung Puschkins. (Jordan 1846, 128)

In dieser notwendigen Entwicklung habe schließlich auch jene Romantik, die an das Mittelalter anknüpft, ihren festen Platz, auch wenn sie im russischen Geistesleben keine Wurzeln habe und deshalb von Žukovskij eben „importiert“ werden musste (Jordan 1846, 122). Doch auch diese sich auf das Mittelalter beziehende Romantik wird bei Jordan innerhalb der Evolution der russischen Literatur nicht als Epoche konstruiert, da sie im Wesentlichen an einem einzigen Autor festgemacht wird, eben an Žukovskij: Einerseits sei er und nicht Puškin „der wahre russische Romantiker“ (Jordan 1846, 47f.), andererseits konstatiert Jordan:

Eine Periode, in der der Name Žukovski an der Spitze stand, gab es in der russischen Literatur nicht. (Jordan 1846, 47)

In Alexander von Reinholdts „Geschichte der russischen Litteratur“ aus dem Jahr 1886 werden dagegen erstmals die Konturen einer russischen Romantik im epochalen Sinne sichtbar, wie bereits die Kapitelüberschrift „Die Romantiker: Žukowskij, Puškin und ihre Zeitgenossen“ anzeigt. Zwar werden Epochengrenzen nicht explizit benannt, doch ergeben sie sich indirekt aus den hier und in den nächsten Kapiteln behandelten Autoren. Die Epoche beginnt bei von Reinholdt mit Žukovskij, dem „russische[n] Kolumbus der Romantik“ (von Reinholdt 1886, 539), erreicht ihren Höhepunkt mit Puškin und Lermontov und endet mit Gogol', der den Übergang zum Realismus markiere. Ganz im geistesgeschichtlichen Sinne ist von Reinholdts Romantikbegriff jedoch in erster Linie ein weltanschaulicher und kein ästhetischer, wie bereits die Rede von einer „Romantik der Reaktions-

¹⁴ Alexander von Reinholdt (1886, 546) führt dies nicht zuletzt darauf zurück, dass Jordans Literaturgeschichte letztlich nichts weiter sei als ein Plagiat der kritischen Schriften Belinskijs, der seinerseits stark von Hegel beeinflusst war. Der Untertitel von Jordans Werk – „Nach russischen Quellen“ – versuche lediglich diesen Umstand zu bemänteln.

zeit“ und von einer „Oppositionelle[n] Romantik“ (von Reinholdt 1886, 579) belegt. Die Merkmale der Romantik sind somit letztendlich rein motivisch fundiert, etwa in der Betonung der Subjektivität, der Neigung zum Schauerlichen und Phantastischen, der Wendung zur Natur und zu exotischen Räumen sowie im Ausdruck der auf Byron zurückgehenden Pose des Weltschmerzes, und werden weitgehend aus den gesellschaftlichen Bedingungen heraus begründet.

Für die Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts lässt sich also zusammenfassend festhalten, dass der Romantikbegriff – sei es aufgrund der fehlenden historischen Distanz wie bei Otto und König, sei es unter dem positivistischen Einfluss wie bei Haller – entweder überhaupt nicht reflektiert wird oder wenn doch, dann unter ideengeschichtlichen (Jordan) oder rein geistesgeschichtlichen (von Reinholdt) Vorzeichen. Ein klar konturierter literaturwissenschaftlicher Romantikbegriff findet sich jedenfalls in keiner der bisher behandelten Literaturgeschichten.

Doch auch für die Darstellung der russischen Literatur im 20. Jahrhundert gilt – von wenigen Ausnahmen abgesehen – das, was Jost Hermand für die Literaturgeschichtsschreibung bis in die 60er Jahren hinein ganz allgemein festgestellt hat, nämlich, dass eine Reflexion der Epochenbegriffe in aller Regel nicht stattfindet. Als Stilformationen werden die entsprechenden Phänomene zumeist nur implizit greifbar, entweder durch den Verweis auf die Präferenz für bestimmte Stoffe und Gattungen oder durch die Beschreibung der Einflüsse aus anderen Nationalliteraturen. Dennoch lassen sich im Hinblick auf die russische Romantik unterschiedliche Konzeptualisierungen ausmachen, weswegen im Weiteren die chronologische Beschreibung der Literaturgeschichten zugunsten einer aus diesen Konzepten abgeleiteten typologischen aufgegeben wird.

Eine erste Gruppe bilden diejenigen Literaturgeschichten, in denen der Versuch, den in Rede stehenden Zeitraum als Epoche zu konstruieren, gänzlich unterbleibt. Hierzu zählt die Arbeit von Alexander Eliasberg (1922), der, wie es der Titel „Russische Literaturgeschichte in Einzelporträts“ bereits vermuten lässt, auf Epochenbegriffe weitgehend verzichtet. Johannes von Guenther (1964) wiederum bezeichnet zwar einzelne Autoren als Romantiker (darunter Vladimir Odoevskij, Dal', Vel'tman und Gogol') und spricht auch von einer, freilich nicht näher umrissenen russischen Romantik, erklärt diese aber nicht zu einem dominanten Epochenstil. Wenn in beiden Arbeiten also der Gang der russischen Literatur in erster Linie anhand der behandelten Autoren nachvollzogen wird, so besteht zwischen ihnen doch ein gravie-

render Unterschied. Während Eliasberg zumindest darum bemüht ist, einzelne Entwicklungslinien nachzuziehen, stehen bei von Guenther die Autoren weitgehend unverbunden nebeneinander, was nicht selten daran liegt, dass er sich in biographischen Details („Puškin [...] starb zwei Tage darauf nach großen Qualen am 29. Januar 1837, 2 Uhr 55 Minuten nachmittags.“; von Guenther 1964, 31) und Spekulationen über das Leben der Schriftsteller verliert. Die Texte selbst bleiben dagegen im Hintergrund und werden einführend-pathetisch beschrieben. So heißt es etwa von Puškins „Povesti Belkina (Die Erzählungen Belkins)“, es handle sich um

fünf aus dem Leben des Alltags genommene Kabinettstücke, vollendet dargestellt, bis ins tiefste wahr und in herrlicher Klarheit bewegend menschlich. (von Guenther 1964, 29)

Zu dieser Gruppe gehört schließlich auch die erst 1998 (im Original 1993) erschienene Literaturgeschichte von Emmanuel Waegemans. Zwar verwendet Waegemans als Grobgliederung für das 18. und 19. Jahrhundert konsequent Epochenbegriffe, doch ergibt sich daraus in Bezug auf die Romantik eine Merkwürdigkeit. Während „Das Zeitalter der Aufklärung“ und „Der Realismus“ in je umfangreichen Kapiteln abgehandelt werden, wird die dazwischen liegende Zeit mit den Überschriften „Von der Aufklärung zur Romantik“ und „Von der Romantik zum Realismus“ gefasst. Der sich daraus ergebende Widerspruch liegt auf der Hand. Die Verwendung des Begriffs Romantik impliziert zunächst die Existenz einer entsprechenden Epoche in der russischen Literatur, ohne dass sie als solche dann auch zur Darstellung gelangen würde. Die Ursache hierfür dürfte in einem bestimmten Literaturverständnis begründet liegen, welches bei der Besprechung einzelner Autoren deutlich wird. Über die „ukrainischen Erzählungen“ Gogol's beispielsweise erfährt der Leser Folgendes:

Außerdem fällt auf, dass über soziale Probleme kein Wort verloren wird. Was Gogol' beschäftigt, ist das Pittoreske und die Phantasmagorie; die Leibeigenschaft scheint nicht zu bestehen, das Elend des Bauern lässt ihn kalt. (Waegemans 1998, 100)

Und über Lermontov heißt es:

Ebenso wie Puškin hat auch er einen großen Beitrag zum Zustandekommen des Bildes geleistet, das von einem russischen Schriftsteller existiert: der Dichter als Prophet, als Richter und Kämpfer. (Waegemans 1998, 98)

Zweifellos sind es nicht in erster Linie die Texte der genannten Autoren, die ein solches Bild vermitteln, sondern deren höchst einseitige Darstellung durch Waegemans. Sie basiert auf einer tendenziell utili-

taristischen Vorstellung von Literatur, die sich nicht zuletzt in einem besonderen Interesse für gesellschaftspolitische und biographische Hintergründe manifestiert, wodurch die Grenze zwischen Text und Kontext verwischt wird. Im Falle Puškins etwa werden Autor und das lyrische Subjekt seiner Texte völlig undifferenziert gleichgesetzt (Waegemans 1998, 84). Symptomatisch ist auch, dass folgendes Urteil über Gogol's „Zapiski sumasšedšego (Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen)“ kommentarlos stehen bleibt:

Die Sowjets interpretierten das Tagebuch als eine sozialkritische Erzählung, „die traurige Geschichte eines bescheidenen Beamten, der infolge der sozialen Struktur geistig verkrüppelt ist, in der alle besseren Dinge dieser Welt für Kammerjunker oder Generale bestimmt sind“. (Waegemans 1998, 101)¹⁵

Geht man mit Fokkema davon aus, dass die Plausibilität einer Theorie u.a. durch ihre Mehrheitsfähigkeit in der *scientific community* bestimmt wird, so darf vermutet werden, dass Waegemans Modell heute als weitgehend unzeitgemäß empfunden wird. Dies gilt nicht nur für den zugrunde gelegten Literaturbegriff, sondern auch für die Präsentation. Trotz der Wahl von Epochenbegriffen als Gliederungspunkte stehen nämlich die behandelten Autoren unverbunden nebeneinander und ihre Zuordnung zu den jeweiligen Epochen bleibt schlicht unbegründet, so dass man Waegemans' Darstellungsweise als pointilistisch bezeichnen könnte, freilich ohne dass sich daraus ein Gesamtbild ergeben würde.

Eine zweite Gruppe von Literaturgeschichten unterlässt es ebenso, eine romantische Epoche zu konstruieren, ohne gleichzeitig auf ein den Autoren übergeordnetes Abstraktionsniveau zu verzichten. Der Bezugspunkt hierfür ist die Person Aleksandr Puškins, dessen herausragende Bedeutung für die Entwicklung der russischen Literatur von allen Literaturhistorikern gewürdigt wird. Wie die meisten anderen auch, begründet sie Vsevolod Setschkareff damit, dass erst Puškin eine Synthese der heterogenen Stiltendenzen jener Zeit gelungen sei, die sich in seiner Sprachverwendung ebenso zeige wie in seiner Reform des Versmaßes und in seinem ausgesprochen modernen Gattungsverständnis (Setschkareff 1962, 77f.). Aus diesen Gründen gilt ihm Puškin als „der klassische Dichter par excellence“ (Setschkareff 1962, 79), dessen „Stellung innerhalb der russischen Literatur [...] nur mit derjenigen Goethes innerhalb der deutschen zu vergleichen“ sei (Setschkareff 1962, 86). Konsequenterweise bezeichnet Setschkareff die entspre-

¹⁵ Anzumerken wäre in diesem Zusammenhang auch noch, dass es Waegemans nicht für nötig erachtet, das Zitat der „Sowjets“ zu belegen.

chende Epoche in Analogie zur „Goethezeit“ als „Die Zeit Puškins“.¹⁶ Eine ähnliche Konzeption findet sich auch bei Nikolaj S. Trubeckoj, wenn er konstatiert:

Puškin war das Eponymon dieser ganzen Epoche der russischen Literatur. (Trubetzkoy 1956, 110)¹⁷

Nun läge die Vermutung nahe, dass sich hinter der mehr oder minder stark ausgeprägten begrifflichen Analogie auch eine konzeptionelle verbirgt. Gerade dies aber ist nicht der Fall. Während es Hermann Korff darum ging, drei verschiedene Epochen der deutschen Literatur, nämlich Sturm und Drang, Klassik und Romantik, in geistesgeschichtlicher Manier auf den gemeinsamen Nenner des deutschen Idealismus zurückzuführen (Korff 1923, V bzw. 1), und damit zunächst disparat erscheinende Phänomene als tendenziell homogene Einheit zu konstruieren, verfolgen Setschkareff und Trubeckoj einen dezidiert immanenten Ansatz, wobei letzterer gerade die Heterogenität der vergleichsweise kurzen Epoche betont, wenn er sie angesichts der Auseinandersetzung zwischen den Anhängern Šiškovs und den Mitgliedern des Arzamas als Laboratorium und literarische Werkstatt charakterisiert (Trubetzkoy 1956, 109). Da Trubeckoj dabei ganz in formalistischer Tradition die literarischen Verfahren in den Mittelpunkt rückt, gelingt es ihm, dem Leser ein konkretes Bild der Literatur jener Epoche zu vermitteln.

Der Begriff der Puškin-Zeit hat zweifellos seine Vorzüge, da er angesichts der in der Tat vorhandenen Heterogenität der Literatur jener Zeit eine Vereinseitigung vermeidet, wie sie die Verwendung eines der traditionell gebräuchlichen Epochenstilbegriffe zwangsläufig mit sich bringen würde. Dennoch ist er nicht völlig unproblematisch. Wie bereits ausgeführt wurde, impliziert er einerseits durch seine Anlehnung an Korffs „Goethezeit“ eine bestimmte literaturwissenschaftliche Methode, die heute zu Recht als veraltet gilt. Andererseits ist die auf diese Weise konstruierte Epoche so eng, dass damit literarische

¹⁶ Erstmals taucht der Begriff „Puschkin-Zeit“ in den deutschsprachigen Darstellungen der russischen Literatur in der 1924 von Arthur Luther vorgelegten Literaturgeschichte auf (Luther 1924, 163), also nur ein Jahr nach der Publikation von Hermann A. Korffs berühmten Werk „Geist der Goethezeit“, freilich ohne dass er bei Luther auch terminologisch als Epochenbezeichnung fungieren würde.

¹⁷ Auch Reinhard Lauer wählt als Kapitelüberschrift „Die Puškin-Zeit (1820-1840)“. Da er jedoch als einer der wenigen von einer relativ homogenen romantischen Strömung in der russischen Literatur ausgeht, wird seine Literaturgeschichte weiter unten unter eben diesem Aspekt behandelt.

Phänomene ausgegrenzt werden, die doch in einem offensichtlichen Zusammenhang mit der Puškin-Zeit stehen, wie sich bei Setschkareff zeigt. So behandelt er etwa Žukovskij in dem vorangehenden Kapitel „Die klassizistische Zeit“ und Gogol' im nachfolgenden „Die große Zeit der Prosa“.

In eine ähnliche Richtung weist die Periodisierung bei Dmitrij S. Mirskij, der zwischen einem „Goldenen Zeitalter“ der russischen Dichtung und der „Zeit Gogols“ unterscheidet, wobei er in dem zweiten der genannten Kapitel u.a. auch Lermontov und Tjutčev behandelt. Während aber bei Setschkareff die Epochengrenze immerhin noch durch den Wechsel im Gattungssystem von der Lyrik zur Prosa eine gewisse Plausibilität für sich beanspruchen kann, erscheint sie bei Mirskij durchaus willkürlich gezogen:

Baron Delvig, der Mittelpunkt der Dichterfreunde stirbt 1831; im gleichen Jahr heiratet Puškin und wird das Haupt der konservativen Kunstaristokratie. Die Jugend ist nicht mehr jung, der Sommer des Goldenen Zeitalters ist vorüber. (Mirskij 1964, 76)

Angesichts der zur Epochenbildung ausgewählten Fakten und den damit verbundenen zweifelhaften Urteilen kann es nicht verwundern, dass Mirskij mit dieser Konzeption alleine geblieben ist. Allerdings scheinen bei ihm die objektiven Schwierigkeiten bei der Periodisierung der russischen Literatur jener Zeit auf, wenn er in Übereinstimmung mit Nikolaj Nadeždin von einer „russischen Pseudo-Romantik“ spricht (Mirskij 1964, 119). Eine vergleichbare Sichtweise findet sich bereits bei Georg Polonskij, der die russische Romantik auf zwei Seiten abhandelt, aus dem einfachen Grund, weil sie für ihn nicht existiert:

Die Romantik im eigenen Sinne des Wortes hat sich in die russische Literatur keinen Eingang verschafft. (Polonskij 1902, 49)

Eine ähnliche Formulierung findet sich auch bei Alexander Brückner:

Russische Romantik – man sträubt sich förmlich, diesen Terminus zu gebrauchen! – unterscheidet sich noch in wesentlichen anderen Punkten von der europäischen. (Brückner 1909, 199)

Die Arbeiten von Polonskij und Brückner gehören damit bereits zur dritten Gruppe von Literaturgeschichten, die sich dadurch auszeichnen, dass ihre Verfasser in der russischen Literatur zwar romantische Einflüsse und sogar eine romantische Strömung erkennen, gleichzeitig aber den Unterschied zur westeuropäischen Romantik – wenn eine solche denn als Einheit überhaupt existiert hat – betonen und deshalb nicht von einer eigenständigen Epoche der russischen Romantik spre-

chen wollen. Nach Brückner habe die Romantik in Russland deshalb nicht Fuß fassen können, weil sie in ihrem Eskapismus der russischen Mentalität zuwiderlaufe, die sich u.a. durch „[g]esunde[n] Menschenverstand“ und ein „sehr mässiges Naturgefühl“ auszeichne (Brückner 1909, 199). Hinzu trete als gesellschaftspolitische Bedingung die der Romantik diametral entgegengesetzte „Unfreiheit des Geistes“ (Brückner 1909, 199), wie sie für die Zeit der Herrschaft Nikolajs I. charakteristisch war. Auch wenn Autoren wie Lermontov oder Bestužev-Marlinskij als Vertreter der Romantik im westeuropäischen Sinne betrachtet werden können, bleibe diese der Literatur jener Zeit als ganzer jedoch äußerlich, so dass der Begriff in der russischen Literatur nicht viel mehr sei als ein Etikett für all diejenigen Autoren, die die Regelpoetik des Klassizismus ablehnten.

Ohne Rekurs auf die letztlich fragwürdige Kategorie der Mentalität begründet Wilhelm Lettenbauer, warum sich die Romantik als dominanter Epochenstil nicht habe durchsetzen können. Zwar habe die Romantik weite Kreise der Schriftsteller erfasst (Lettenbauer 1958, 87), doch sei der Stil Puškins, der eben kein rein romantischer war, das Leitbild jener Generation von Autoren gewesen (Lettenbauer 1958, 98). Wenn also auch Lettenbauer Puškin in den Mittelpunkt jener Epoche rückt, so doch ohne diese auf die Puškin-Zeit zu verengen. Vielmehr bildet sie bei ihm den organischen Bestandteil eines umfassenderen Abschnitts der russischen Literatur, der in etwa von 1800 bis 1850 reicht. Hierin folgt er Adolf Stender-Petersen, der diesen Zeitraum zwar unter der Überschrift „Die romantische Periode“ behandelt, diese Bezeichnung aber aus rein pragmatischen Gründen wählt und deren Gültigkeit umgehend relativiert:

Aber auch dabei werden wir finden, daß es der russischen Romantik nicht gelang, ein so zusammenhängendes literarisches System auszubauen wie etwa die Romantische Schule in Deutschland. Darin tritt eine konstitutive Eigenschaft des russischen Schrifttums deutlich zutage. Man könnte in der Tat mit demselben Recht von einer *pseudo-romantischen* Periode in der russischen Literatur sprechen, mit dem man die klassizistische als *pseudo-klassisch* bezeichnet. (Stender-Petersen 1978, II, 4; Hervorhebungen im Original)

Dabei konzidiert Stender-Petersen, dass es in der russischen Literatur durchaus Autoren gegeben habe, die als Romantiker im eigentlichen Sinne gelten können (etwa Lermontov oder Vladimir Odoevskij), doch träfe dies eben nicht auf die Mehrzahl der Schriftsteller in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu. Die Ursache hierfür sieht Stender-Petersen darin, dass sich die zentrale Problematik der russischen Literatur jener Epoche trotz aller Polemik und des Sprachenstreits nicht an der Zugehörigkeit der einzelnen Autoren zu dieser oder jener sti-

listischen Richtung festmachen lasse, sondern an dem allen gemeinsamen Ziel der Schaffung einer zeitgemäßen Literatur jenseits der klassizistischen Normen. Unter diesem Aspekt überwiege das Verbindende über das Trennende, und wie auch bei Trubeckoj rückt hier der Werkstattcharakter jener Zeit in den Mittelpunkt der Darstellung. Statt nach einzelnen „Lagern“ zu gliedern, entsteht das Bild einer folgerichtigen wenn auch nicht teleologischen Entwicklung der russischen Literatur im Spannungsfeld zwischen Romantik und Neoklassizismus, die nach einer Synthese beider Richtungen strebt (Stender-Petersen 1978, II, 65) und die in Puškin ihren Höhepunkt findet. Beispielhaft hierfür mag sein Gedicht „Prorok (Der Prophet)“ aus dem Jahr 1826 stehen, welches das typisch romantische Thema des Dichterkults mit höchstem Formbewusstsein und der rein funktional aufgefassten Verwendung von Kirchenslavismen verbindet. Ohne fortwährend auf Epochenstilbegriffe rekurrieren zu müssen, die ein scheinbar unverbundenes Nebeneinander unterschiedlicher Schulen implizieren würde, gelingt es Stender-Petersen auf diese Weise, die Heterogenität der damaligen Literatur plausibel zu erklären, die sich eben daraus ergibt, dass die einzelnen Autoren, teilweise sogar in ihren unterschiedlichen Schaffensphasen, eher zum Neoklassizismus oder eher zur Romantik tendieren. Innerhalb einer solchen Konzeption haben dann auch solche Texte einen Platz, die im Rahmen anderer Modelle gleichsam wie Fremdkörper innerhalb der Evolution der russischen Literatur wirken. Beispielsweise versteht Stender-Petersen Radiščevs „Putešestvie iz Peterburga v Moskvu (Reise von Petersburg nach Moskau)“ (1790) als eine erste klare Absage an den Klassizismus, da der hohe Stil auf einen Reisebericht übertragen und somit die Prosa aufgewertet werde (Stender-Petersen 1978, II, 19). Und Griboedovs Drama „Gore ot uma (Verstand schafft Leiden)“ (1824) sei der Ausdruck einer „Vereinigung von klassizistischer Formvollendung und romantischem Stürmen“ (Stender-Petersen 1978, II, 89), wobei der Text seine klassizistischen Wurzeln einerseits nicht verleugne, andererseits aber die Regelpoetik weit hinter sich lasse. Gleichzeitig ist dieses Modell aber auch offen für solche Texte, die bereits Merkmale des Realismus aufweisen, wie etwa die psychologische Motivierung des Geschehens in Puškins „Pikovaja dama (Pique Dame)“ (1834), die in Puškins und Lermontovs Prosa verwendete „sachliche“ Sprache, die ohne „stimmungsschaffende stilistische Effekte“ auskommt (Stender-Petersen 1978, II, 149) oder die soziale Thematik in den Gesellschaftsromanen Bulgarins, die dazu beigetragen haben, „dem breiten realis-

tischen Sittenroman den Weg zu bereiten“ (Stender-Petersen 1978, II, 164).

Die Vorzüge einer solchen Konzeption liegen auf der Hand. Obwohl die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen hervorgehoben wird, ergibt sich ein stimmiges Gesamtbild der Literatur jener Zeit, was vor allem darauf zurückzuführen ist, dass der Gang der Literatur weitgehend aus sich selbst heraus erklärt wird, wobei formale Aspekte ebenso berücksichtigt werden wie motivische. Und weil deshalb auch konsequenterweise kein Epochenstil dominant gesetzt wird, werden vereinseitigende Zuschreibungen vermieden, so dass auf der Ebene der Darstellung eine Kohärenz erzielt wird, die den meisten anderen Literaturgeschichten fehlt.

Dies zeigt sich gerade im Vergleich mit der vierten und letzten Gruppe von Literaturgeschichten, die eine dezidiert romantische Epoche konstruieren. Hier ist zunächst die Arbeit von Dmitrij Tschizewskij zu nennen, der die Epoche der Romantik in der russischen Literatur von 1815 bis 1845 ansetzt und in Abgrenzung zum Klassizismus ihre wesentlichen Merkmale bestimmt:

Im Gegensatz zur klassizistischen Poetik, welche die strenge Gebundenheit an gewisse Normen verlangte, das Ideal harmonischer Schönheit und durchsichtiger Klarheit vertrat und formal abgerundete und in sich geschlossene Werke bevorzugte (in Rußland erst seit etwa 1760), verteidigten die Romantiker die freie Form, liebten die offenen Horizonte und die unendlichen Perspektiven. Sie stellten der rationalistischen Welt- und Menschenauffassung die Überzeugung von der Mannigfaltigkeit des Seins entgegen. Gewichtiger als die Ratio war ihnen die seelische Tiefe, an deren Existenz sie vor allem glaubten. Im Gegensatz zu dem optimistischen Fortschrittsglauben der Aufklärung sahen sie die Geschichte als ein schicksalsvolles Spiel verschiedener Kräfte an, die nicht nur Aufstieg, sondern auch Niedergang hervorzurufen imstande sind. Deshalb konnten sie auch in der Vergangenheit und in den „unteren Schichten“ der Gegenwart, im „einfachen Volk“ mit seinem Aberglauben und der „primitiven“ Kunst, Wertvolles wahrnehmen. (Tschizewskij 1964, 16)

Da sich aber „die Dichter dieser Bewegung im einzelnen sehr stark voneinander unterscheiden“ (Tschizewskij 1964, 33), was vor allem daran liege, dass einer ihrer obersten ästhetischen Werte die Originalität der jeweiligen Texte gewesen sei, wird als entscheidendes verbindendes Element die gemeinsame Weltanschauung herausgestellt (Tschizewskij 1964, 16), die sich darin niederschläge, „daß wir innerhalb der russischen romantischen Dichtung durchweg denselben Motiven, Bildern und Sinnbildern begegnen“ (Tschizewskij 1964, 33).¹⁸

¹⁸ Um aber der Vielfalt, die für die Romantik auch in anderen Nationalliteraturen charakteristisch ist, gerecht zu werden, unterscheidet Tschizewskij innerhalb

Dementsprechend konzentriert sich Tschizewskij bei der Textanalyse vorwiegend auf die „semantischen Felder“, die „zumindest einen Aspekt romantischen Gedankengutes und romantischer Lexik“ erläuterten (Tschizewskij 1964, 46), während formale Gesichtspunkte weitgehend außen vor bleiben. Auch bei der Besprechung von Puškins Prosa beschränkt sich Tschizewskij überwiegend auf Inhaltsparaphrasen.

Die Konstruktion einer einheitlichen romantischen Epoche auf weltanschaulicher Basis, die an der immer wiederkehrenden Motivik und Thematik festgemacht wird, führt bei Tschizewskij allerdings dazu, dass er wiederholt auf die Sonderstellung einzelner Autoren verweisen muss. So heißt es z. B. von Puškin und Gogol', dass sie „kaum eindeutig in den Rahmen einer bestimmten literarischen Schule passen“ (Tschizewskij 1964, 16). Griboedov wird im Kapitel „Die frühe russische Romantik“ behandelt, obwohl Tschizewskij ihn als einen Archaisten innerhalb der romantischen Schule bezeichnet (Tschizewskij 1964, 49) und es nicht schwer falle, „ihn im Grunde als Klassizisten zu erkennen“ (Tschizewskij 1964, 50). Eine solche Zuordnung ist umso merkwürdiger, als er an das Ende seines Buches ein gesondertes Kapitel unter der Überschrift „Klassizisten in romantischer Umgebung“ stellt. Überhaupt sieht sich Tschizewskij immer wieder genötigt, bei verschiedenen Schriftstellern, die er zur romantischen Schule zählt, auf das Fortwirken klassizistischer Traditionen hinzuweisen wie etwa bei Del'vig, Katenin und Kjuhel'beker, um schließlich zu konstatieren:

dieser Epoche „vier Wellen“ (Tschizewskij 1964, 34): eine erste ab ca. 1815, zu der neben Puškin und der Plejade auch Žukovskij und Vjazemskij gehören; eine zweite etwa ab 1825, in der sich auf der Basis unterschiedlicher philosophischer Ansätze einzelne Gruppen bilden; eine dritte ab etwa 1830, die sich mit dem Begriff des „reflexiven Pessimismus“ beschreiben lasse und deren Hauptvertreter Lermontov war; und schließlich eine vierte, nämlich die „natural'naja škola (natürliche Schule)“, die Tschizewskij als die letzte Strömung innerhalb der russischen Romantik ausmacht. Ebenso wie es durchaus zweifelhaft erscheint, die „natural'naja škola“ als romantische Strömung zu betrachten – plausibler wäre es wohl, ihren Übergangscharakter zwischen Romantik und Realismus herauszuarbeiten –, ist auch die Unterteilung des relativ kurzen Zeitraums von 30 Jahren zumindest problematisch. Statt von einem chronologischen Nacheinander sollte man wohl eher von einem Nebeneinander einzelner Richtungen innerhalb der Romantik ausgehen, wie dies Pavel N. Sakulin tut. Er unterscheidet zwischen einer sentimental Romantik, einer philosophischen Romantik, einer volkstümlichen Romantik und einem romantischen Individualismus (Sakulin 1927, 118-122).

Da Kozlov erst 1821 zu schreiben begann, klingen in seiner Dichtung kaum klassizistische Töne an, die bei vielen russischen Romantikern so stark hörbar sind. (Tschizewskij 1964, 85)

Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, dass die Konstruktion einer einheitlichen romantischen Epoche angesichts der Vielfalt der russischen Literatur jener Zeit, die nicht zuletzt in der Vermischung unterschiedlicher Stilrichtungen begründet ist, von der Sache her problematisch ist und teilweise zu schwer nachvollziehbaren Zuordnungen einzelner Autoren zu der dominant gesetzten Strömung sowie zu Inkohärenzen in der Darstellung führt.

Die ausführlichste Charakterisierung der Romantik als Epochenstil ist zweifellos in der Literaturgeschichte Reinhard Lauer zu finden. Wie schon Tschizewskij bestimmt auch Lauer ihre geistesgeschichtlichen Grundlagen in Abgrenzung vom Klassizismus. Dabei ergeben sich folgende Oppositionspaare (Lauer 2000, 159ff.):

Klassizismus	Romantik
Rationalismus, Didaktizismus	Gefühl, Imagination, Phantasie
Wissenschaftliches Denken der Aufklärung	Subjektivismus im Persönlichen wie im Nationalen
Systematisch-klassifikatorisches Denken	Historisches Denken
Dominanz gesellschaftlicher Konventionen	Verbindung des Individuums mit der Natur; Ausbruch aus gesellschaftlichen Konventionen

Einen vergleichsweise breiten Raum nehmen auch die Ausführungen zu den für die Romantik typischen Gattungen (Ballade, Verserzählung, Fragment, aber auch der Roman sowie Gattungen der Volksliteratur wie Märchen, Legende und Lied) und die für die russische Literatur jener Zeit entscheidenden Einflüsse aus anderen Nationalliteraturen (Byron, Shakespeare und Scott aus der englischen, Dante, Ariost und Tasso aus der italienischen, Goethe, Tieck und Hoffmann aus der deutschen sowie Mickiewicz aus der polnischen Literatur) ein. Im Gegensatz zu Tschizewskij aber grenzt Lauer die Epoche zeitlich enger ein:

als Stilformation aber, d.h. als ein stabiles System bestimmter Themen, Gattungen und Verfahren, die den heuristischen Kriterien der Romantik entsprechen, bzw. eine bestimmte Weltanschauung ausdrücken, die romantische, kommt für Rußland allein die Zeit von 1820 bis 1840 in Frage. (Lauer 2000, 159)

Als Epochengrenzen werden das Erscheinen von Puškins „Ruslan i Ljudmila“ (1820) und der Tod Puškins (1837) gesetzt (Lauer 2000, 152) und demzufolge trägt das Kapitel, in dem die Romantik behandelt wird die Überschrift „Die Puškin-Zeit (1820 bis 1840)“. Romantik und Puškin-Zeit werden auf diese Weise gleichsam zu Synonymen, was zu einer gewissen Verwirrung führt, denn einerseits konstatiert Lauer, dass die Literatur jener Zeit ein „wesentlich vielfältigeres stilistisches Spektrum [ergebe], als es der spätere Kanon der Puškin-Zeit wahrhaben will“ (Lauer 2000, 175) und dass Autoren wie Puškin, Gogol' und Lermontov nicht mit einem einzigen Epochenstilbegriff beizukommen sei (Lauer 2000, 152f.). Andererseits steht in den weiteren Ausführungen Lauers die Romantik ganz eindeutig im Mittelpunkt. Hier wird offensichtlich, dass sich die Konzepte Puškin-Zeit und Romantik als dominanter Epochenstil gegenseitig eigentlich ausschließen.

Wie schwierig sich die Anwendung von Epochenstilbegriffen auf einzelne Texte jener Zeit gestalten kann, wird exemplarisch an Lauers Charakterisierung von Gogol's Drama „Revizor (Der Revisor)“ (1835) sinnfällig:

Der *Revizor* ist zweifellos romantisch, aber er ist auch realistisch und er ist klassisch; (Lauer 2000, 238; Hervorhebung im Original)

In den bisherigen Ausführungen sind vor allem jene Schwierigkeiten deutlich geworden, die sich bei einer Abgrenzung der Romantik vom vorausgehenden Klassizismus ergeben. Wenn sich auch die Autoren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ihrer Ablehnung der normativen Poetik des Klassizismus einig waren, so wirken doch bestimmte klassizistische Traditionen fort, die sich unter anderem in einem ausgeprägten Formbewusstsein manifestieren. Doch auch die Abgrenzung gegenüber dem Realismus ist nicht unproblematisch, wie es das Zitat Lauers zu Gogol's „Revizor“ bereits andeutet. Dies kommt im Periodisierungsversuch von Ernst Friedrichs besonders prägnant zum Ausdruck. Er betrachtet als Romantiker im eigentlichen Sinne lediglich Žukovskij, Bestužev-Marlinskij, Vladimir Odoevskij, Zagoskin und Polevoj, während Puškin, die Dichter der Plejade und Lermontov unter dem Signum des „romantische[n] Realismus“ firmieren. Dieses Modell basiert überwiegend auf nicht-literarischen Kriterien, vor allem der restriktiven Politik Nikolajs I., die dazu ge-

führt habe, dass „in der russischen Intelligenz die Stimmung Karl Moors herrschte“ (Friedrichs 1921, 60). Man würde der Literaturgeschichte Friedrichs' allerdings Unrecht tun, wenn man sie mit denjenigen auf eine Stufe stellte, die es abschließend zu besprechen gilt. Doch ist in ihr bereits eine Epocheneinteilung angelegt, die, so könnte es scheinen, in der Literaturgeschichtsschreibung der DDR wieder aufgegriffen wurde, wenngleich nun unter spezifisch ideologischen Prämissen.

In der von mehreren Autoren verfassten und von Wolf Düwel 1965 herausgegebenen „Geschichte der klassischen russischen Literatur“ werden die einzelnen Schriftsteller zwar monographisch, d.h. im Sinne einer Autorengeschichte behandelt, doch erfolgt in vorausgeschalteten Kapiteln eine Periodisierung der russischen Literatur, die sich explizit an das Marxsche „Basis-Überbau“-Modell anlehnt. Dementsprechend folgert Düwel bereits in der Einleitung, dass eine solche Periodisierung „die Geschichte derjenigen Kräfte“ zur Grundlage haben müsse, „die die Sache des Volkes verfochten“ (Düwel 1965, 31). Ausgangspunkt hierfür sei die Geschichte der russischen Befreiungsbewegung, wie sie von Lenin dargestellt wurde, weshalb als Epochengrenzen in erster Linie Daten herangezogen werden, die außerhalb des Bereichs der Literatur liegen. Der Beginn der Romantik sei demnach in der Mitte der zweiten Dekade des 19. Jahrhunderts anzusetzen, wobei auf den „Vaterländischen Befreiungskrieg 1812“ und die Feldzüge gegen Napoleon von 1813 bis 1815 Bezug genommen wird. Entscheidend aber sei das Jahr 1816, denn in ihm wurde „die erste Geheimgesellschaft der Adelsrevolutionäre gegründet“, durch die der Dekabristenaufstand von 1825 vorbereitet wurde (Düwel 1965, 34). Auf dieser ideologischen Basis wird die Romantik unterteilt in eine konservative oder reaktionäre, die sich durch ihre Weltabgewandtheit, ihre Flucht in den Individualismus und in die Vergangenheit auszeichne, und eine revolutionäre, die für „eine vorwärtsweisende Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse eintritt“ (Düwel 1965, 67). Dementsprechend werden bei der Textbeschreibung ausschließlich Motive und Thematik berücksichtigt, wobei sie von der ideologischen Opposition reaktionär – fortschrittlich geleitet wird.¹⁹ Um selbst solchen „Erzromantikern“ wie Vladimir Odoevskij etwas Positives abzugewinnen, wird vor allem jene Seite seines Werkes hervorgehoben, die zweifellos nicht dessen Hauptcharakteristikum ausmacht:

¹⁹ Zu den Prinzipien einer solchen ideologischen Betrachtungsweise vgl. Ohme 2002, 179-181.

Odojewski blieb jedoch nicht im Mystisch-Romantischen stecken. Bald drangen durch die Hülle des Übersinnlichen wieder die klaren Töne der Gesellschaftskritik. (Düwel 1965, 300)

Belegt wird dies bezeichnenderweise nicht an seinen literarischen Texten, sondern an seinem publizistischen Schaffen. Das Zitat verweist aber bereits auf eine weitere Besonderheit dieser Konzeption. Ist schon die Romantik in dieses ideologische Modell nur insofern zu integrieren, als einzelne Autoren, etwa Žukovskij, als konservativ abqualifiziert werden, bedürfen offensichtlich selbst die Vertreter der „revolutionären Romantik“ einer Aufwertung, indem man sie als Vorläufer bzw. Begründer des „kritischen Realismus“ deklariert, also als Repräsentanten jener literarischen Richtung, die in der sowjetischen Literaturwissenschaft für das 19. Jahrhundert zum Leitbild erhoben wurde, und deren Beginn auf das Jahr 1825 (Niederschlagung des Dekabristenaufstandes) gelegt wird. Bei der Besprechung der Literaturgeschichte von Adolf Stender-Petersen wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Übergang von der Romantik zum Realismus in der Tat ein fließender ist, doch erscheint es vollkommen abwegig, die Texte von Krylov und Griboedov dem „kritischen Realismus“ zuzurechnen (Düwel 1965, 160). Die Romantik wird auf diese Weise zu einer notwendigen, wenngleich aus ideologischer Perspektive mehr oder minder defizitären Übergangsphase zum Realismus.²⁰

Diese Konzeption, die sich in vergleichbarer Weise noch bei Düwel/ Graßhoff 1986 findet, hat sich in der Literaturwissenschaft nicht durchsetzen können, da in ihr, wie Bodo Zelinsky zu Recht anmerkt, „ursprünglich dichtungsfremde Begriffe auf eine Dichtungsepoche übertragen werden“ (Zelinsky 1975, 4). Nicht vergessen werden sollte dabei allerdings, dass dieses Modell kein spezifisch sowjetisches war, das auch in der DDR gepflegt wurde, sondern dass sich die Gegenüberstellung einer reaktionären und einer oppositionellen Romantik bereits bei Alexander von Reinholdt findet (von Reinholdt 1886, 579-608), hier freilich ohne die Bindung an die marxistische Geschichtsphilosophie.

3. Ergebnisse und Perspektiven

Der Vergleich der deutschsprachigen Überblicksdarstellungen der russischen Literatur unter dem Aspekt der in ihnen vorgenommenen

²⁰ Als Manko der revolutionären Romantik wird vor allem deren mangelnde Volknähe herausgestellt (Düwel 1965, 159).

Periodisierung und Epochenbildung macht deutlich, dass die Romantik die Literaturhistoriker in der Tat vor besondere Probleme stellt, so dass die folgende Aussage Vsevolod Setschkareffs zumindest für diesen Zeitraum ihre Gültigkeit nicht verloren zu haben scheint:

Was die Zusammenfassung literarischer Erscheinungen in einzelne Strömungen betrifft, so hat sie in der russischen Literatur keine wirkliche Klärung, sondern nur eine Verwirrung der Begriffe hervorgebracht, weil die Vereinheitlichung einer Vielfalt sich nur gewaltsam erzwingen lässt. (Setschkareff 1962, 6)

Dabei steht völlig außer Frage, dass auch in der russischen Literatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert eine Vielzahl von Texten entstanden ist, die als romantisch im Sinne des entsprechenden Stilbegriffs zu bezeichnen sind. Weniger klar erscheint hingegen, ob dieser Stil als derart dominant anzusehen ist, dass sich daraus plausibel eine romantische Epoche konstruieren lässt. Eine Klärung ist an dieser Stelle weder beabsichtigt noch möglich. Doch sollen abschließend einige der zentralen Probleme, die dabei berücksichtigt werden müssten, zumindest angesprochen werden.

Wie viele andere Epochenbegriffe ist auch *Romantik* kein spezifisch literaturwissenschaftlicher Terminus. Vielmehr bezeichnet er zunächst eine bestimmte Weltanschauung, die mit der Philosophie des deutschen Idealismus verbunden ist. In diesem Sinne bezieht er sich auf eine bestimmte Auffassung vom Menschen und seinem Verhältnis zu der ihn umgebenden Welt. Die Entstehung dieser Konzeption lässt sich zwar historisch verorten, etwa im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, doch tendiert sie zu einer zeitlichen Entgrenzung, da die entsprechende Weltanschauung auch in anderen geistesgeschichtlichen Perioden nachgewiesen werden kann.²¹ Als literaturwissenschaftlicher Epochenbegriff bedarf er daher einerseits einer historischen Eingrenzung und andererseits einer Fundierung für den Bereich der Literatur, die in den besprochenen Literaturgeschichten, mit Ausnahme derjenigen von Tschizewskij und Lauer, weitgehend fehlt. Auf diese Weise wird eine intersubjektive Übereinkunft hinsichtlich des Romantikbegriffs impliziert, die so keineswegs besteht.

²¹ Vgl. hierzu etwa die obigen Ausführungen zu Jordan, der unter Romantik eine anthropologische Konstante versteht, die sich zu unterschiedlichen Zeiten lediglich unterschiedlich ausprägt. Nicht selten wird hierfür der Begriff Romanismus verwendet, wie er auch bei Jordan auftaucht, bei ihm jedoch verwirrenderweise als Synonym für Romantik. Eine konsequente Trennung beider Phänomene haben bereits Hermann Korff (1968, 195; erstmals 1929) und Morse Peckham (1968, 349; erstmals 1951) gefordert.

Konstruiert man die Romantik als gesamteuropäische Epoche, dann kann dies nur auf einem extrem hohen Abstraktionsniveau gelingen. Ausgangspunkt hierfür ist die Abgrenzung gegenüber der vorausgegangenen Epoche, also der Aufklärung (geistesgeschichtlich) und dem Klassizismus (ästhetisch). Als Kriterien kommen dabei einerseits motivisch-thematische Aspekte in Betracht (Subjektivismus, Phantastik, Natur, Exotik, Aufbegehren gegen gesellschaftliche Konventionen, Vorliebe für Historisches, Autoreferentialität usw.), andererseits die Präferenz für bestimmte Gattungen, die sich vor allem aus der Ablehnung des klassizistischen Gattungskanons ergeben, wobei für die Romantik sowohl eine Gattungsvielfalt als auch eine Gattungsmischung charakteristisch ist.²² Die daraus resultierende Mannigfaltigkeit romantischer Texte verbunden mit dem für diese Epoche typischen Originalitätsdenken sowie der sich in dieser Mannigfaltigkeit manifestierenden tendenziellen Grenzoffenheit gegenüber Klassizismus und Realismus hat in der Forschung nicht selten dazu geführt, auf eine Definition der Romantik bewusst zu verzichten:

Damit scheint es auch zusammenzuhängen, dass sich die Epoche begrifflich nicht umschreiben läßt. (Zelinsky 1975, 5)

Eine solche Position erscheint freilich insofern problematisch, als sie sich einer literaturwissenschaftlichen Terminologiebildung, wie sie Fokkema zu Recht angemahnt hat, verweigert. Deren Ziel kann es allerdings in der Tat nicht sein, die Mannigfaltigkeit zu vereinheitlichen, vielmehr müsste sie gerade diese zur Grundlage einer Begriffsbestimmung machen, wie dies Romano Guardini getan hat:

Wo wir auch ansetzen, immer würde sich zeigen, daß die Definition eine Gegendefinition hervorruft, die ebenso richtig und ebenso unzulänglich ist wie jene. In dieser Weise geht es also nicht. Ein richtig bewerteter Mißerfolg kann aber heuristische Bedeutung haben. So legt der unsrige den Gedanken nahe, sein Versagen möchte wohl selbst charakteristisch sein, und man müsse, um das Wesen der Romantik zu bestimmen, von der eigentümlichen Art ausgehen, wie sie sich der Definition entzieht. (Guardini 1968, 338f.; erstmals 1948)

Guardini selbst deutet die Romantik tiefenpsychologisch als ästhetische Sublimierung des Unbewussten:

Wenn die Hypothese zutrifft, würde „Romantik“ bedeuten, daß der Urbereich in einem ganzen Zeitzustande hochdringt und in all seinen Einzeläußerungen zur Geltung kommt. (Guardini 1968, 347)

²² Beide Kriterien erlauben auf dieser Ebene auch eine Abgrenzung gegenüber dem nachfolgenden Realismus in seiner Bevorzugung der Prosa und seiner thematischen Hinwendung zum Alltäglich-Vertrauten.

Auch Morse Peckham recurriert auf das Unbewusste, stellt es jedoch in einen größeren Bezugsrahmen, wenn er, die Ansätze von René Wellek und Arthur O. Lovejoy aufgreifend, die Romantik aus einem Wandel im Weltbild heraus erklärt:

Was also ist Romantik? Ob philosophisch, theologisch oder ästhetisch – es ist die Revolution des europäischen Geistes gegen das Denken in Begriffen des statischen Mechanismus und die Neuausrichtung des Geistes zum Denken in Begriffen des dynamischen Organismus. Seine Werte heißen: Wandel, Unvollkommenheit, Entwicklung, Mannigfaltigkeit, schöpferische Phantasie, das Unbewußte. (Peckham 1968, 361f.)

Für die romantische Poetik leitet Peckham daraus zwei Prinzipien ab, nämlich Diversitarismus und die Idee der schöpferischen Originalität (Peckham 1968, 357f.), die in der Tat geeignet sind, die Vielfalt der romantischen Texte bzw. die scheinbare Widersprüchlichkeit der gesamten Epoche auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen.

Ein anderer Versuch in diese Richtung wäre auch die oben bereits besprochene Gegenüberstellung von reaktionärer und revolutionärer Romantik, die wegen ihrer ideologischen Aufladung allerdings kaum in der Lage ist, die ästhetischen Phänomene hinreichend zu beschreiben.

Im Sinne von Peter V. Zima handelt es sich aber bei allen drei Modellen um mögliche Objektkonstruktionen, die eine Diskussion des Romantikbegriffs und damit auch eine Terminologiebildung immerhin ermöglichen.

Wenn man aber die Romantik als gesamteuropäische Bewegung auffasst, ergibt sich daraus ein weiteres Problem auf das bereits Fritz Strich aufmerksam gemacht hat (1968, erstmals 1924). Er kommt in seiner Arbeit zu dem Schluss, dass sich die Romantik in allen Nationalliteraturen unterschiedlich ausgeprägt hat und dies gilt besonders für die russische im Vergleich etwa zu der deutschen, der englischen oder der französischen.²³ Denn wenn sich die Romantik per definitionem bereits durch ihre Diversität auszeichnet, so trifft dies in noch höherem Maße für die russische zu. Ursache hierfür ist die im Vergleich zu Westeuropa „verspätete“ Entwicklung der neueren russischen Literatur, die die für die Romantik charakteristische Grenzoffenheit gegenüber Klassizismus und Realismus noch erhöht, wie an verschiedenen Beispielen verdeutlicht werden kann. An erster Stelle

²³ So auch Josef Matl (1968; erstmals 1956), der allerdings in Abgrenzung zur deutschen eine gemeinslavische Romantik konstruiert, was angesichts der unterschiedlichen Entwicklung der slavischen Literaturen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchaus problematisch erscheint.

ist hier an den Sprachenstreit zwischen den Anhängern Šiškovs und den Mitgliedern des Arzamas zu erinnern, in dem es um nichts geringeres ging als um die Schaffung einer zeitgemäßen Literatursprache. Auch wenn die Position der Archaisten von Anfang an hoffnungslos war, zeigen sich doch bei den einzelnen Autoren ganz unterschiedliche Lösungen, die es kaum ermöglichen, von einem einheitlichen romantischen Stil zu sprechen. Vergleichbares gilt auf der Ebene der Gattungen. Zwar wusste man sich einig in der Ablehnung des starren klassizistischen Gattungskanons, doch ist neben der typisch romantischen Gattungsmischung auch auf dieser Ebene ein Fortwirken des letztendlich klassizistischen Formbewusstseins festzustellen. Gleichzeitig führte die Forderung nach einer „nationalen Literatur“ auch zur Verwendung solcher Verfahren, die gemeinhin als realistisch angesehen werden, und dies nicht selten in Texten, die durchaus als romantisch zu gelten haben, etwa die psychologische Motivierung des Geschehens in Lermontovs „Geroj našego vremeni (Ein Held unserer Zeit)“ oder die Kombination von Alltäglich-Banalem mit Phantastischem in Gogol's Erzählung „Šinel' (Der Mantel)“, um nur zwei Beispiele zu nennen. Hinzu kommt, dass in einem vergleichsweise kurzen Zeitraum ganz verschiedene literarische Einflüsse wirksam wurden (Byron, Scott, Shakespeare, Hugo, Goethe und Schiller, aber auch Hoffmann und Tieck usw.).

Für die russische Literatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist also die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen in solch einem Ausmaß charakteristisch, dass die Konstruktion eines relativ einheitlichen Epochenstils erschwert wird. In den verglichenen Literaturgeschichten lassen sich angesichts dieser Problematik vier verschiedene Konzeptionen ausmachen. Keine Lösung des Problems ist sicherlich die gleichsam monographische Darstellung einzelner Autoren, da in diesem Fall der Prozesscharakter von Literaturgeschichte grundsätzlich verfehlt wird. Nicht unproblematisch erscheint aber auch die Postulierung eines dominanten romantischen Epochenstils, und dies aus zwei Gründen. Zum einen sind die Verfechter dieses Modells dazu genötigt, Epochengrenzen festzulegen, wodurch gerade die beschriebene Grenzoffenheit aus dem Blick zu geraten droht, ganz abgesehen davon, dass hinsichtlich der Eckdaten wohl nur schwer ein Konsens herzustellen ist, wie die deutlich verschiedenen Epochengrenzen bei Tschizewskij und Lauer belegen. Zum anderen tendiert diese Konzeption zu einer Vereinheitlichung der literarischen Erscheinungen, die sich auf der Ebene der Präsentation als Inkohärenz widerspiegelt. Gerade dies wird umgangen, wenn man stattdessen

von der Puškin-Zeit spricht. Mit diesem Begriff wird sowohl der allseits anerkannten Bedeutung dieses Autors für die russische Literatur jener Zeit, als auch deren Heterogenität Rechnung getragen. Zudem lässt sich anhand des Werkes von Aleksandr Puškin auch die Grenzoffenheit der Romantik gegenüber Klassizismus und Realismus deutlich machen, doch werden die komplexen Zusammenhänge der Epoche wohl erst richtig plausibel, wenn man einen größeren Zeitraum in den Blick nimmt, etwa die ganze erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Nachteil dieser Konzeption besteht aber darin, dass sie sich begrifflich kaum fassen lässt und damit dem Bedürfnis nach einer literaturwissenschaftlichen Begriffsbildung nicht entgegenkommt, wie es nicht zuletzt auch in der Rede von einer „Pseudo-Romantik“ deutlich wird.

Angesichts dieser Problematik bietet es sich deshalb an, verschiedene Literaturgeschichten vergleichend zu lesen. Wer etwa Näheres über die russische Romantik erfahren will, sollte zu derjenigen von Dmitrij Tschizewskij oder der von Reinhard Lauer greifen, wer sich dagegen einen Gesamtüberblick über die Entwicklung der russischen Literatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschaffen will, sollte weiterhin diejenige von Adolf Stender-Petersen zu Rate ziehen. Schließlich bleibt abzuwarten, welche Lösung in der von Klaus Städtke herausgegebenen Literaturgeschichte vorgeschlagen wird, die bei Redaktionsschluss dieses Bandes leider noch nicht vorlag.

Literaturverzeichnis

1. Literaturgeschichten

Arseniew, N. v. 1929: *Die russische Literatur der Neuzeit und Gegenwart in ihren geistigen Zusammenhängen*. Mainz.

Brückner, A. 1909: *Geschichte der russischen Litteratur*. Leipzig.

Düwel, W. (Hg.) 1965: *Geschichte der klassischen russischen Literatur*. Berlin u. Weimar.

Düwel, W. u. H. Graßhoff (Hgg.) 1986: *Geschichte der russischen Literatur von den Anfängen bis 1917. Bd.1: Von den Anfängen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*. Berlin u. Weimar.

Eliasberg, A. 1922: *Russische Literaturgeschichte in Einzelporträts*. München.

Friedrichs, E. 1921: *Russische Literaturgeschichte*. Gotha.

- Guenther, J. v. 1964: *Die Literatur Russlands*. Stuttgart.
- Haller, K. 1882: *Geschichte der russischen Literatur*. Riga u. Dorpat.
- Jordan, J. P. 1846: *Geschichte der russischen Literatur. Nach russischen Quellen bearbeitet*. Leipzig.
- Koenig, H. 1837: *Literarische Bilder aus Rußland*. Stuttgart.
- Lauer, R. 2000: *Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart*. München.
- Lettenbauer, W. ²1958: *Russische Literaturgeschichte*. Wiesbaden.
- Luther, A. 1924: *Geschichte der russischen Literatur*. Leipzig.
- Mirskij, D. S. 1964: *Geschichte der russischen Literatur*. München.
- Otto, F. 1837: *Lehrbuch der russischen Literatur*. Leipzig u. Riga.
- Polonskij, G. 1902: *Geschichte der russischen Literatur*. Leipzig.
- Reinholdt, A. v. 1886: *Geschichte der russischen Litteratur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit*. Leipzig.
- Sakulin, P. N. 1927: *Die russische Literatur*. Wildpark-Potsdam.
- Setschkareff, V. ²1962: *Geschichte der russischen Literatur*. Stuttgart.
- Stender-Petersen, A. ³1978: *Geschichte der russischen Literatur*. München.
- Trubetzkoy, N. S. 1956: *Die russischen Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts. Abriß einer Entwicklungsgeschichte*. Graz u. Köln.
- Tschižewskij, D. 1964: *Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. I: Die Romantik*. München.
- Waegemans, E. 1998: *Geschichte der russischen Literatur von Peter dem Großen bis zur Gegenwart (1700 – 1995)*. Konstanz.

2. Weitere Literatur

- Brunkhorst, M. 1981: „Die Periodisierung in der Literaturgeschichtsschreibung“. In: Schmeling, M. (Hg.): *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*. Wiesbaden, 25-48.
- Flaker, A. 1993: „Thesen zur Periodisierung der russischen Literatur 1892-1953“. In: Koschmal, W. (Hg.): *Periodisierung und Evolution*. München (WSA Bd.32), 115-128.

- Fokkema, D. 1994: „Empirie und Geschichte“. In: Barsch, A., G. Rusch u. R. Viehoff (Hgg.): *Empirische Literaturwissenschaft in der Diskussion*. Frankfurt/M., 142-156.
- Guardini, R. 1968: „Erscheinung und Wesen der Romantik“. In: Prang, H. (Hg.): *Begriffsbestimmung der Romantik*. Darmstadt, 337-348.
- Gülich, E. u. W. Raible 1977: *Linguistische Textmodelle. Grundlagen und Möglichkeiten*. München.
- Hermant, J. 1978: „Einleitung: Der Streit um die Epochenbegriffe“. In: Ders.: *Stile, Ismen, Etiketten. Zur Periodisierung der modernen Kunst*. Wiesbaden, 7-16.
- Jauß, H. R. 1970: „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“. In: Ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/M., 144-207.
- Kasack, W. 1997: *Russische Literaturgeschichten und Lexika der russischen Literatur. Die Handbücher des 20. Jahrhunderts. Überblick, Einführung, Wegführer*. Konstanz.
- Korff, H. A. 1923: *Geist der Goethezeit. 1. Teil: Sturm und Drang*. Leipzig.
- Korff, H. A. 1968: „Das Wesen der Romantik“. In: Prang, H. (Hg.): *Begriffsbestimmung der Romantik*. Darmstadt, 195-215.
- Koschmal, W. 1993: „Die slavischen Literaturen – ein alternatives Evolutionsmodell?“. In: Ders.: *Periodisierung und Evolution*. München (WSA Bd.32), 69-88.
- Matl, J. 1968: „Slawische und deutsche Romantik. Gemeinsamkeiten – Beziehungen – Verschiedenheiten“. In: Prang, H. (Hg.): *Begriffsbestimmung der Romantik*. Darmstadt, 413-426.
- Ohme, A. 2002: *Karel Čapeks Roman „Der Krieg mit den Molchen“*. Verfahren – Intention – Rezeption. Frankfurt/M. u.a.
- Peckham, M. 1968: „Beitrag zu einer Theorie der Romantik“. In: Prang, H. (Hg.): *Begriffsbestimmung der Romantik*. Darmstadt, 349-376.
- Steinwachs, B. 1985: „Was leisten (literarische) Epochenbegriffe? Forderungen und Folgerungen“. In: Gumbrecht, H.-U. u. U. Link Heer (Hgg.): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Frankfurt/M., 312-323.
- Strich, F. 1968: „Die Romantik als europäische Bewegung“. In: Prang, H. (Hg.): *Begriffsbestimmung der Romantik*. Darmstadt, 112-134.

Vodička, F. 1976: „Die Literaturgeschichte, ihre Probleme und Aufgaben“. In: Ders.: *Die Struktur der literarischen Entwicklung*. München, 30-86.

Zelinsky, B. 1975: *Russische Romantik*. Köln u. Wien.

Zima, P. V. 1993: „Zur Konstruktion von Moderne und Postmoderne. Probleme der Periodisierung“. In: Koschmal, W. (Hg.): *Periodisierung und Evolution*. München (WSA Bd.32), 297-312.