

Aleksandar Flaker

**THESEN ZUR PERIODISIERUNG DER RUSSISCHEN LITERATUR
1892-1953**

0. Voraussetzungen

1. Die Thesen fußen auf dem Konzept von Literaturgeschichte als einer Geschichte literarischer Texte, deren Wechselbeziehungen sich sowohl auf der synchronen als auch auf der diachronen Ebene manifestieren. Zwar nehmen die hypothetisch konstruierten Stilformationen, auf die sich die Periodenhypothesen gründen, Einfluß auf die Interpretation der einzelnen Werke, manche Texte können sich jedoch der Einordnung in eine bestimmte Periode ganz und gar widersetzen.
2. Nur in Einzelfällen weisen die hier vorgebrachten Thesen auf Signale hin, die zahlreiche aggressive literarische Bewegungen (-Ismen) in ihren Manifesten setzten, um so den literarischen Prozeß in seinem jeweiligen zeitgenössischen Kontext zu programmieren. Grundsätzlich sind wir der Auffassung, daß diese Texte keine entscheidende Rolle bei der Periodisierung spielen sollten; wir klammern solche Bewegungen aus.
3. Auch der Periodisierung der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts dürfen keine historischen Ereignisse zugrunde gelegt werden, obwohl diese den literarischen Prozeß der jeweiligen Epoche nicht nur beeinflußten, sondern auch die Normbildung entscheidend mitprägten, welche oft über lange Zeit hinweg ihre Gültigkeit behielt. Im Falle der Dominanz einer normativen Poetik ist es durchaus zulässig, die entsprechenden Ideologeme in ihrer Auswirkung auf literarische Begriffe zu betrachten und ihre Konstituierung aus dem spezifisch literarischen Prozeß abzuleiten.
4. Die Periodisierung der Literatur des 20. Jahrhunderts soll in höherem Maße als bisher der Einbindung der Literatur in das „System der Künste“ (Jakobson 1976, 57) Rechnung tragen. Insbesondere sind dabei die wechselseitigen Beziehungen zwischen kanonisierter Kunst bzw. Literatur und trivialen

Kunstformen (mündlichen, angewandten, ludistischen und nicht zuletzt propagandistischen) zu berücksichtigen.

5. Obwohl die Periodisierungsvorschläge hier auf dem Hintergrund der spezifischen russischen Literatur dargelegt werden, finden einige unserer Überlegungen im allgemein gültigen europäischen Begriffssystem eine Bestätigung, tragen aber - in der literargeschichtlichen Terminologie - zu dessen Korrektur bei.

1. Desintegration des Realismus

1. Bei jedem Versuch, die russische Literatur des 20. Jahrhunderts zu periodisieren, ist zu beachten, daß der Realismus dort in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts zur dominanten Stilformation avanciert war. Etwa 40 Jahre lang prägte er nicht nur die Literatur, sondern auch die anderen Künste. Besonders die Genre-Malerei (‘peredvižniki’) zeigte sich von dem für den realistischen Roman entscheidenden Prinzip der Narrativität getragen. Dank des Synkretismus seiner Funktionen entwickelte sich der russische Roman zur höchsten ästhetischen, sozialanalytischen, ideologischen und moralischen Instanz der russischen Kultur. In den 80er Jahren erlangte er allgemeine Anerkennung in der europäischen Literatur und ließ in Europa den Mythos der ‚l’âme russe‘ sowie eine Erwartung hinsichtlich der russischen ‚großen Epopie‘ entstehen (vgl. die Nobel-preise an Bunin, Pasternak und Šolochov). Die russische Literatur mußte sich auf der Folie dieser Grundgattung weiterentwickeln.

2. Aus diesen Gründen muß jede Periodisierung der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts schon mit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts beginnen. Es ist das Jahrzehnt des Zerfalls des realistischen Romans. Auch wenn weiterhin die Prosagattungen in der Literatur dominieren, so verschieben sich die Schwerpunkte vom Roman, der sich in naturalistischen Gattungsvarianten fortsetzt, zur Erzählung. Sie folgt nunmehr romantischen Mustern (Korolenko), bietet Ideologie als Allegorie an, schafft neue Verfahren im Bereich des Erzählens (innerer Monolog bei Garšin) und kanonisiert die bis dahin als minderwertig angesehene Humoreske als Novelle (Čechov). Nicht allein die russischen Symbolisten versetzen dem realistischen Roman den Gnadenstoß, sondern vor allem Čechov mit seiner *Dama s sobačkoj* (Die Dame mit dem Hündchen, 1898), jener Novelle, in der Tolstoj keine moralische Instanz finden konnte („jenseits des Guten und Bösen“, *Tagebuch* 1900, Tolstoj 1955, 492) und in der Gor'kij damals noch aus der Perspektive eigener Modernität konstatieren konnte, Čechov ‚tötet den Realismus‘ (Brief an Čechov, 1900, Gor'kij 1957, 38).

2. Symbolismus oder Moderne?

1. Will man den Beginn der neuen Periode festlegen, die sich schon allein durch ihr Programm vom Realismus unterscheidet, so läßt sich wohl ein Konsens finden. Der programmatische Text Merežkovskij's *O pričinach upadka i o novych tečenijach russkoj literatury* (Über die Ursachen des Niedergangs und über die neuen Strömungen der russischen Literatur, 1892) wurde schon bald in mehreren Lyriksammlungen der ‚neuen Dichtung‘ bestätigt. Brjusovs Ausgaben *Russkie simvolisty* (Russische Symbolisten I-III, 1894-95) gaben der neuen Bewegung den Namen. Binnen kurzem verwendete die Literaturkritik den Begriff Symbolismus, und die Forschung kommt seither nicht mehr ohne ihn aus. Als Bezeichnung einer Bewegung und einer Poetik, die literarische Verhältnisse und Strukturen fraglos grundlegend veränderte, ist er nach einem Jahrhundert fest etabliert. Dies gilt ganz besonders für die Prozesse in der russischen Lyrik zwischen etwa 1892 und 1910. Allerdings muß die Angemessenheit dieses Begriffs dann in Zweifel gezogen werden, wenn er als gemeinsamer Nenner einer ganzen Periode fungieren soll.

2. Schon als Begriff, der in der Lyrik einen bestimmten ‚Stil‘ bezeichnen soll, wird er fragwürdig: Es sei hier auf die wiederholt hervorgehobenen Unterschiede zwischen der ‚ersten Generation‘ und der ‚zweiten Generation‘ - der ‚eigentlichen Symbolisten‘ hingewiesen.¹ Seine diachrone Unterteilung in drei Modelle (Hansen-Löve 1989, 16-17) läßt sich in diesem Zusammenhang bestätigen. Mit dem Begriff des Symbolismus konkurrieren in Rußland aber schon frühzeitig andere Bezeichnungen, wie die mit ‚Jugendstil‘ korrespondierenden („stil‘ modern“, „secession“): ‚Impressionismus‘ und nicht zuletzt ‚Moderne‘.²

3. Die russische Prosa der 90er Jahre entwickelt sich zum Teil parallel zur Lyrik: Dabei entstehen überwiegend kleinere Formen. Die traditionelle gesellschaftliche Funktion der russischen Literatur tritt in den Hintergrund. Ästhetische Werte haben Vorrang vor moralischen, und die ästhetische Norm des Realismus wird deformiert. Dürfen wir aus heutiger Sicht die damaligen Epigonen des Realismus außer acht lassen, so müssen wir doch die Fortdauer der realistischen Tradition in dieser Periode in jedem Fall beschreiben. Einige Modelle der modernisierten Prosa, die aber dennoch in realistischen Erzählstrukturen verankert sind - etwa bei Bunin -, wären neu zu diskutieren.

Der Prozeß der ‚Dezentralisierung‘ der russischen Prosa, der sich schon in den 80er Jahren mit der Suche nach neuem sozialen und ethnischen Material (vgl. Mamin-Sibirjak, Mel'nikov-Pečerskij, Korolenko und die auch in diesem Sinne einflußreiche Prosa Leskovs) angekündigt hat, zeitigt jetzt so manche

gravierende Innovation. Kuprin, der im Bereich der Novelle in Opposition zum ‚zentralrussischen‘ Bunin zu sehen ist, entstammt ja der sozialen, ethnischen und auch kulturellen Peripherie. In einem Grenzbereich ist auch der ‚Neuromantiker‘ Gor'kij beheimatet, dessen *Makar Čudra* (1892) gleichfalls zu Beginn der neuen Periode veröffentlicht wurde. Wir müssen festhalten, daß, ungeachtet seiner Kritik an der ‚Entartung‘, Gor'kijs Erzählungen als Beiträge zur ‚modernen Literatur‘ verstanden und dem russischen Nietzscheanismus zugerechnet wurden. Man führte sein Drama *Na Dne* (Nachtasyl, 1902) auch auf deutschen Bühnen auf (Max Reinhardt, 1903) und stellte es neben Hauptmann und Maeterlinck unter die „Fahne der modernen Dichtung“ (Mehring 1929, 361-362).

Die Prosatexte dieser Periode suchen die Kluft zwischen Prosa und Poesie zu überbrücken. Zu dieser Feststellung bedarf es gar nicht der von Belyj explizit formulierten Poetik. Die Prosagedichte verraten - auch bei Gor'kij - neue Vitalität. Die allgemeine Orientierung am Wort („ustanovka na slovo, na intonaciju, na golos“, Ejchenbaum, *Leskov i sovremennaja proza*, 1929, 225), im *skaz* in einer besonderen Vielfalt der Erscheinungsformen gegeben, erscheint als zentrale Neuerung. In Übereinstimmung mit dem diabolischen Prinzip, das im Symbolismus zuerst ausgebildet wurde (vgl. Hansen-Löve 1989), aber auch mit der Neigung des späteren Symbolismus zur Groteske („grotesk-karnevalesker Symbolismus“ bei Hansen-Löve, 17), entwickelt sich die Prosa in eine Richtung, die auf den frühen Realismus eines Gogol' zurückzugreifen vermag. Černyševskij paraphrasierend ließe sich dann über die „zweite Gogol'sche Periode“ („vtoroj gogolevskij period“) der russischen Prosa sprechen, die mit Sologub einsetzt und mit Remizov und Belyj ihre Blüte erreicht. In Belyjs Studie *Masterstvo Gogolja* (1932) stabilisiert sie sich und erfährt in Bulgakovs Werk eine endgültige Kanonisierung.

4. Wenn wir auch das nicht mehr realistische, zum Impressionismus tendierende, symbolisierende, aber kaum dem Symbolismus zugehörige Theater Čechovs, das sich deutlich von Tolstojs ‚Naturalismus‘ abhebt, als für die Begrenzung der Periode bestimmend verstehen, so gelangen wir zu der Schlussfolgerung, daß der Begriff des Symbolismus zwar hilfreich ist, die Periode aber nicht als ganze zu erfassen vermag. Deshalb geben wir dem allgemeineren Terminus der ‚Moderne‘ den Vorzug, der sich sowohl in anderen slavischen Literaturen als auch - trotz seines Mißbrauchs - in Rußland etablieren konnte. Dies geschieht selbstverständlich unter Beachtung seiner historischen Grenzen und mit deutlicher Ablehnung der gegenwärtigen Ausweitung zu einer ‚uferlosen‘ Moderne.

3. Die Avantgarde

1. Manchmal erscheint uns auch der Begriff der Avantgarde als ‚uferlos‘. Man denke dabei insbesondere an die Tendenz zur Selbstbenennung und Selbstlegitimierung der eigenen Stilrichtung, die sich in der neuesten Entwicklung von Kunst und Literatur abzeichnet.³ Auch wenn der Begriff Avantgarde heute in Rußland ein literaturwissenschaftliches Faktum ist, so bedarf er doch der Erläuterung. Dies gilt insbesondere für seine zeitlichen Grenzen. Sollen mit Avantgarde jene Strukturen bezeichnet werden, die nicht zu den avantgardistischen und allgemein als ‚futuristisch‘ angesehenen Bewegungen gezählt werden können, so verwischen sich die Grenzen der avantgardistischen Periode.⁴

2. Der Übergang von der Moderne zur Avantgarde vollzieht sich etwa zwischen 1905 und 1912 im Zeichen der ‚Demythisierung‘ oder ‚Dekonstruktion‘ innerhalb der symbolistischen Poetik (S III bei Hansen-Löve 1989, 17). Er lässt sich an der Häufung der Katachresen nachweisen, die Žirmunskij (1928, 228-235) sehr früh bei Blok feststellte und die Smirnovs (1982, 86-99) später zum Grundmerkmal der ‚historischen Avantgarde‘ erhoben. Ferner sind die parasmantischen, doch ‚musikalischen‘ Strukturen mancher posthum (1910) erschienener Texte Annenskijs (*Pesni s dekoracij*, Lieder mit Dekoration) zu erwähnen, Versuche, die den *zaum* vorwegnahmen (vgl. den Weg Kandinskij aus ‚dem Geist der Musik‘ zur ikonischen ‚Gegenstandslosigkeit‘). Mejerchol’s Inszenierung von Bloks *Balagančik* (1906) könnte wegen der in diesem Stück zum Ausdruck kommenden Krise des Symbolismus, der Annäherung Bloks an die Subkultur und der Bedeutung der Inszenierung für die Evolution des Theaters die obere Grenze der Zwischenperiode bezeichnen (vgl. auch die Wichtigkeit dieser Jahreszahl bei Hansen-Löve 1989, 24). Ebenfalls 1906 erscheint Leonid Andreevs Theaterstück *Žizn čeloveka* (Ein Menschenleben). Dieser Autor hatte schon ein Jahr zuvor mit *Krasnyj smech* (Das rote Lachen) auf sich aufmerksam gemacht. Beide Texte wurden später als (proto)expressionistische Werke eingestuft (vgl. Michajlovskij 1939, 329).

3. Erstmals wurde aber eine explizite Avantgardepoetik im Jahr 1912 formuliert. Zum einen erschien damals das berühmte Manifest der ‚Gileja‘-Gruppe, zum anderen führte Gumilev den Begriff des ‚Akmeismus‘ ein. Im folgenden Jahr veröffentlichte er sein Manifest. Diese Programme wurden auch durch die Lyrik bestätigt: Majakovskijs *Noč* (Die Nacht; bezeichnend die in Frage stellende erste Zeile: „*Bagrovyy i belyj otbrošen i skomkan...*“ und die vorprogrammierte urbane Ikonizität) und Mandel’štams damit korrespondierendes Gedicht *Net, ne luna, a svetlyj ciferblat* (Nein, nicht der Mond, sondern

das helle Zifferblatt) eröffneten die neue Periode, die schon 1913 ihre erste Schwelle erreichte.

4. Nicht nur die Tendenz zur Ikonizität bei beiden Dichtern,⁵ sondern auch die Annäherung der Literatur an den Film prägte die Konstituierung der neuen Formation. Sehr früh zeigt Belyj Interesse für diesen „Eindringling“ in das „System der Künste“ (*Sinematograf*, 1907; *Prorok bezličija*, über Przybyszewskis „filmische Prosa“, 1908). Gegen Ende der ersten Phase der Avantgarde erscheinen die Texte Majakovskijs (1913) und Andreevs (*Pis'ma o teatre*, Briefe über das Theater, 1912-1914), die den Komplex des Theaters angesichts der neuen ‚demokratischen‘ und global wirkenden Kunst diskutieren.

Manche Veränderungen in der Bühnenkunst ließen sich aus dieser Perspektive deuten. Der aus der Filmtheorie entlehnte Begriff der Montage wird rückwirkend auf verschiedene Texte anwendbar - angefangen von Belyjs *Peterburg* (1916) und seinen die These über das ‚Filmische‘ in seiner Prosa (vgl. Klotz 1969, 267-268) bestätigenden *Zapiski čudaka* (Aufzeichnungen eines Sonderlings, 1923), bis zu Bloks *Dvenadcat'* (Die Zwölf, 1918)⁶ oder Pil'njaks Romanen.

5. Auch in dieser Periode scheint sich der Roman einer Einordnung in die Avantgarde zu widersetzen. Aber gerade die Perspektive dieser Formation erlaubt uns eine andere geschichtliche Deutung der eine „neue Form schaffenden“ (Šklovskij 1929, 232-233, vgl. auch Hansen-Löve 1978, 540) und bis zu Kataevs „motivizm“ wirkenden (vgl. *Kubik*, Der Würfel, 1969) „Ungattung“ V. Rozanovs (*Uedinennoe*, Solitaria, 1912 u.a.). Gleicher gilt auch für die Prosa Belyjs. Sie stellt die Tradition des russischen Romans noch grundlegender in Frage. Vasiliy Rozanovs Band befindet sich an der oberen Grenze der Periode, und der ‚Avantgardismus‘ von *Peterburg* wird nicht nur durch Belyjs *Kotik Letaev* (1922), sondern auch durch die Entwicklung der nach 1917 in der russischen Prosa dominierenden Stilerscheinungen (Zamjatin, Pil'njak u.a.) bestätigt.

Die Erneuerungsversuche im Bereich des Romans, etwa jene Gor'kijs mit Werken wie *Foma Gordeev* (1901) und *Mat'* (Die Mutter, 1907), gehören der vorangehenden Periode an und wurden durch die damaligen russischen ‚Marxisten‘ (*Mat'*) marginalisiert. Erst aus der Perspektive des sozialistischen Realismus wurde *Die Mutter* als periodenbildende Erscheinung eingestuft.

6. Das Jahr 1917 bedeutet eine folgenreiche Zäsur innerhalb dieser Periode. Der politische Umbruch verursacht einen raschen Generationswechsel. Er bewirkt zuerst einen regen Kontakt mit Europa⁷ und hat, bedingt durch die

Emigration vieler Künstler, die Spaltung von Kunst und Literatur zur Folge. Die Periodengrenze verläuft beispielsweise mitten durch die Tätigkeit der Pariser Gruppe um die ‚Ballets russes‘, die ein Gesamtkunstwerk hervorbringt (vgl. Bakst gegenüber Larionov und Gončarova sowie die Musik Stravinskij). Auch korrespondieren etwa die Texte Cvetaevas dennoch mit der sowjetischen Avantgarde. Es sei ferner darauf hingewiesen, daß in den 20er Jahren die Trennung der Diaspora von der Heimat noch nicht endgültig vollzogen ist: So wird beispielsweise Berlin zu einem wichtigen Zentrum des Verlagswesens und gleichzeitig zum Aufenthaltsort vieler Schriftsteller, die den Kontakt mit der Heimat nicht abbrechen wollen (vgl. Mierau 1987).

7. Die Ereignisse des Jahres 1917 lassen einen innerhalb der Avantgarde bereits schwelenden Konflikt ausbrechen, der von zwei verschiedenen Lagern geschürt wurde. Die eine Seite befürwortete die moralische und soziale Umwertung, die andere beharrte auf der ästhetischen Umwertung und war nicht willens, den Sirenen der Revolution zu folgen. Die Abgrenzung Pasternaks von der Poetik Majakovskij (vgl. *Ochrannaja gramota*, Freies Geleit, III, 11, 1931) oder der Weg Mandel'stams von *Kamen'* (Der Stein, 1913) zur eigenwilligen ‚inneren Verbannung‘, die schon in *Tristia* (1922) zum Ausdruck kommt, sowie die Weigerung der meisten Serapionisten, sich „an die Seite der Revolution zu stellen“ (vgl. Lunc, *Počemu my "Serapionovy brat'ja"?*, Warum sind wir Serapionsbrüder?, 1922), stehen für das Aufbrechen dieser latenten Antinomie. Die Funktion der ästhetischen Umwertung bleibt jedoch in beiden Lagern erhalten, auch wenn in den Texten anstelle einer optimalen ästhetischen Geordnetheit nun gegen die ‚neu‘ entstandenen moralischen und sozialen Zustände opponiert wird - von Zamjatin's *My* (Wir) bis zu Olešas *Zavist'* (Der Neid, 1927), oder von Majakovskij's *Pro éto* (Darüber, 1923, mit einer optimalen paraszentistischen Fedorovschen Projektion, vgl. Hagemeister 1989, 273-276) bis *Klop* (Die Wanze, 1929). Die letzte Frage nach der schon absurden ‚Realität‘, die die Avantgarde in den Texten der Gruppe OBÉRIU (vgl. Jaccard 1990, 38) stellt, sei an dieser Stelle noch ausgeklammert.

8. Ungeachtet des immer stärker werdenden Widerstands dominiert die Avantgarde in der Lyrik und in den kleineren Prosaformen in den 20er Jahren. Diese Vorherrschaft läßt sich weniger deutlich an den Strukturen des Romans ablesen, der sich von den noch vorherrschenden Modellen des konstruktiven Romans (Zamjatin; Pil'njak; Èrenburg, *Julio Jurenito*, 1922; Šaginjans Krimis und *Kik*, 1929; Sel'vinskij, Roman in Versen *Puštorg*, 1929; Oleša; Kaverin, *Chudožnik neizvesten*, Maler unbekannt, 1931, vgl. Flaker 1991) in Richtung einer Wiederaufnahme der Tradition bewegt und dabei dennoch auch auf konstruktive Verfahren zurückgreift.⁸

4. Der sozialistische Realismus

1. Mit dem Begriff des sozialistischen Realismus bezeichnen wir hier die an Texten fixierbare Stilformation, die mit Hilfe normativer Kritik und durch die Literaturwissenschaft (vgl. Lukács' Schriften aus den 30er Jahren, s. Günther 1984, 163-169) nach 1932 kanonisiert und durch repressive Maßnahmen verankert wird. Das Ende der ersten Phase dieser Stilformation liegt nach jenem Jahr, in dem die „Losung des sozialistischen Realismus“ (Günther 1984, 10-17) geprägt wurde. Sie ist also noch vor 1932 anzusetzen. Wir verbinden aber den Beginn ihrer Dominanz nicht mit dem Jahr 1925, also mit der berühmten Parteiresolution zu Fragen der Literatur, die „für jene Richtung, die auf dem Schriftstellerkongreß 1934 ihren Sieg feiern wird, die Grundlagen geschaffen hat“ (Jaccard 1990, 21); wir verbinden diese Grenze vielmehr mit dem Jahr der ‚Restauration‘ des Romans als dominanter Gattung jener neuen Formation. Im Jahre 1928 feiert man Tolstojs Jubiläum. Ein Jahr zuvor erschien Fadeevs Roman *Razgrom* (dt. Die Neunzehn), der sich durch eine im Sinne des damaligen Parteiprogramms neu funktionalisierte Tolstojsche Stilistik auszeichnete. Ferner kannte man 1928 schon den ersten Band des großen Kosakenromans - Šolochovs *Tichij Don* (Der stille Don, beendet 1940). Auch - der nicht nur seitens der Avantgarde verfemte - Gor'kij erscheint nun in Rußland mit weiteren Fortsetzungen seines 1925 begonnen Romans *Klim Samgin*. 1931 wird Gor'kij endgültig nach Rußland zurückkehren, 1932 Stalins Formulierung des ‚sozialistischen Realismus‘ (vgl. Gronskij 1990, 121) unterstützen und auf dem Schriftstellerkongreß von 1934 zur ‚Schaffung eines grandiosen erzieherischen Heldenmythos‘ (Günther 1993, 135) aufrufen. Bald erhebt man seinen Roman *Die Mutter* zum Exempel der neuen ‚Methode‘ (vgl. Sinjavskij 1990, 80-92; Günther 1993, 124-129). So wird der gänzlich ‚erzieherisch‘ fungierende ‚große‘ Roman wieder zur dominanten Gattung. Die einst erfolgreiche, den Roman in Frage stellende Novelle (vgl. Babel, *Konarmija*, Die Reiterarmee, 1926) drängt man hingegen ins Abseits. Dies geschieht mit der einer ästhetischen Umwertung treuen Lyrik oder mit der ‚intimen‘ Lyrik eines Pasternak.⁹ Mandel'stam erwies sich in *Konec romana* (Das Ende des Romans, 1928) als ein früher Prophet: Seine den Roman in Frage stellenden Texte und seine Lyrik wurden marginalisiert, er selbst vertrieben.

2. Die Periodisierung innerhalb einer Stilformation wird meistens von außerliterarischen Faktoren bestimmt: In der ersten Phase (1928-1932) wird didaktische Sachlichkeit (Berichte von Baustellen, Skizzen - *očerki*) gefordert, der ‚Produktionsroman‘ wird kanonisiert (*proizvodstvennyj roman*, den die französische Literatur schon während der Jahre 1910-1922 kannte: Pierre Hamp: *La Peine des Hommes*). In Rußland wird er durch Gladkov, *Cement*, von

1925 vormodelliert). In der zweiten Phase (1932-1936) brechen die ‚proletarischen‘ Normen im Zeichen des allgemeingültigen ‚sozialistischen‘ Normativismus rund um die Kongreßdebatte 1934 ein wenig auf, in der dritten Phase (1936-1941) werden die unmittelbar erzieherischen Texte kanonisiert (Makarenko, *Pedagogičeskaja poëma*, dt. Der Weg ins Leben, 1934-1936) und die Bearbeitung historischer Thematik gefördert (A. Tolstoj, *Petr Pervyj*, 1930-1945, Stalinpreis 1935; das Drama *Ivan Groznyj*, 1941-1943, vgl. auch im Film: Ejzenštejn/Prokof'ev: *Aleksandr Nevskij*, 1938; *Ivan Groznyj*, 1945). Von 1941 bis 1946 kommt es im Zeichen des ‚Patriotismus‘ zu gewissen Lockerungserscheinungen (Čudakova: „Versuche einer neuen Zykluseröffnung“, 1992, 58). Die Jahre 1946-1953 sind die des ‚Ždanovismus‘, der offenen ideologischen Repression. Die ‚Sowjetliteratur‘ wird aufgrund reduzierter Rezeption in die Sackgasse nicht mehr wirksamer ‚parteilicher‘ Didaktik getrieben. Die Partei macht wird zum ‚implizierten Leser‘ (Čudakova 1992, 57), der ‚Massenleser‘ („massovyj čitalec“) verliert jedes Interesse an der zeitgenössischen Produktion.

3. Die Periode des sozialistischen Realismus soll aber nicht nur aus der Perspektive einer vereinheitlichten Stilformation betrachtet werden. Der herrschende Normativismus lässt in dieser Zeit auch manche Strukturen entstehen, die sich aus dem Widerstand gegen die präskriptive Ästhetik ergeben. Es sind dies:

a) solche Strukturen, die Normen eines bestimmten Modells simulieren, ihnen aber auf der stilistischen und kompositorischen Ebene entgegengesetzt sind: die schon im ersten Teil von Šolochovs *Podnjataja celina* (Neuland unterm Pflug, 1932) dargestellte Stilisierung mündlicher Rede der Kosakenbauern; Leonovs archaisierende mehrdeutige Stilistik in seinen Produktionsromanen sowie die Verflechtung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in *Doroga na Okean* (Der Weg zum Ozean, 1936); ferner die ‚aufgedeckte‘ Simulation Zabolockijs in *Toržestvo zemledelija* (Triumph des Landbaus, 1929-1932). Man denke auch an die extreme Verschleierung in dem verbotenen Film *Bežin lug* (Bežinwiese) oder an den bis 1958 ebenfalls mit Verbot belegten zweiten Teil des Films *Ivan Groznyj* von Ejzenštejn.

b) poetisierende oder ästhetisierende Texte, die unter günstigen Umständen am Rande der Formation erschienen (Erzählungen Paustovskijs, Naturmythopoetik bei Prišvin). Hierher gehören auch Bulgakovs Versuche, sich mittels ‚historischer‘ künstler-biographischer Thematik (Molière, Puškin) mit den herrschenden Verhältnissen auseinanderzusetzen.

c) marginalisierte, aber auf der Poetik der Avantgarde beharrende Dichtung, etwa jene Semen Kirsanovs, oder die unter günstigen Bedingungen veröffentlichte und auf breite Rezeption abzielende Lyrik Pasternaks. Hierher gehört

auch das einen ‚neuen Zyklus‘ antizipierende Poem Leonid Martynovs *Lukomor'e* (1945).

d) die mit dem Verbot der Veröffentlichung belegte ‚Alternative Literatur‘. Sie stellt oft die ‚sozialistischen‘ Normen in Frage und verrät ihre ‚Abhängigkeit vom literarischen Kontext‘ (Čudakova 1992, 58), so beispielsweise in der stilistischen Subversion, in der Dekonstruktion des sozialistischen Mythos, im Infragestellen der Utopie bei Platonov (vgl. Günther 1982) oder in der ‚phantastischen‘ Überhöhung des sowjetischen Alltags mit Anspielungen auf die literarischen Normen und den ‚literarnyj byt‘ in Bulgakovs Roman *Master i Margarita*, den Čudakova als „das Wort am Ende des Zyklus“ neben Zoščenkos *Perek voschodom solnca* (Vor Sonnenaufgang, 1943) stellt. Es sei auch auf die Romane aus dem Nachlaß Vsevolod Ivanovs (*Užginskij krem'* und *U*) hingewiesen.

Jenseits der direkten Beziehungen zu ‚heimatlichen‘ Normen entwickelt sich in dieser Periode die seitens der sowjetischen Behörden jetzt völlig ausgegrenzte Literatur der russischen Diaspora, die einerseits den Blick auf die russische Avantgarde richtet (Cvetaeva), sich andererseits an der Tradition des russischen Romans und am europäischen Horizont orientiert (Bunins *Žizn' Arsen'eva*, Das Leben Arsen'evs, 1927-1939) und ständig gegen die russische ideologische Tradition polemisiert, dies jedoch mit der Geste eines abgeklärten, spielenden Erzählers der Nabokovschen Romane (vgl. *Zaščita Lužina*, Lužins Verteidigung).

In dieser Periode fallen viele russische Schriftsteller den Stalinistischen Repressionen zum Opfer. Die nicht immer zuverlässigen Todesdaten der Autoren sind die folgenden:

- 1937: Guber, Kin, Kljuev, Pil'njak, Vasil'ev, Zarudin;
- 1938: Arosev, Belych, Kasatkin, Kiršon, Kornilov,
Mandel'stam, Orešin, Tarasov-Rodionov, Zazubrin;
- 1939: Čajanov, Gerasimov, I. Kataev, Nikiforov,
Pravduchin, Tret'jakov, Veselyj;
- 1940: Klyčkov, Budancev, Loskutov, Makarov;
- 1941: Babel', Gastev, Jasieński, Vvedenskij;
- 1942: Charms, Kolbasev, Kol'cov, Olejnikov;
- 1943: Kirillov;
- 1944: Narbut.

5. Der Funktionswechsel

1. Um 1953 wird auch den maßgebenden nichtliterarischen Instanzen klar, daß der Zwang des Ždanovismus aufgrund der Nicht-Rezeption und damit des Funktionsverlusts zum Scheitern der ‚parteilichen‘ Normen geführt hat. Man verurteilt die ‚Konfliktlosigkeit‘ (*beskonfliktnost'*) und fordert von der

Literatur wieder traditionelle Formen (Malenkov: „Wir brauchen neue Gogol's und Ščedrins.“). Die Vorschläge für einen Funktionswechsel kommen jedoch aus der Literatur selbst. Einige werden im weiteren aufgeführt:

a) die traditionsgebundenen Vorschläge zur Restauration der kritischen Distanz des Schriftstellers durch die Form der ‚Skizze‘ (*očerk*) bei Ovečkin (*Rajonnye budni*, Alltag im Kreis, 1953), oder der Vorschlag des Instanzenwechsels innerhalb der konservierten Romanstruktur bei Leonov (*Russkij les*, Der russische Wald, 1954). Diese Vorschläge scheiterten. Bald darauf klagte der ‚findige‘ Intellektuelle im Roman Dudincevs *Ne chlebom edinym* (Der Mensch lebt nicht vom Brot allein, 1956) die Bürokratie an. Auch Pasternaks *Doktor Živago* (Italien, 1957) zeigte auf der historischen Ebene neue Möglichkeiten des Instanzenwechsels. Der Versuch, dadurch einen „neuen Zyklus“ zu eröffnen (vgl. Čudakova, a.a.O.) mißlang jedoch. Èrenburg benannte diese Periode mit dem Romantitel *Ottepel'* (Tauwetter, 1954), ohne daß der Roman literarisch so wertvoll gewesen wäre, wie er bekannt war.

b) die Funktionserneuerungen, die daraus resultieren, daß sich die Avantgarde neue, außerästhetische Räume (z.B. Majakovskij-Platz in Moskau, Stadion ‚Lužniki‘) erschloß (rhetorische Dichtung Evtušenkos, Voznesenskijs, Achmadulinas) und denen um 1956 eine ‚Tonbandrevolution‘ der jenseits der Zensur verbreiteten lyrischen ‚gesungenen‘ Texte (Okudžava, Matveeva, später Vysockij) folgte.

c) die fiktionale Bearbeitung der verdrängten, geschichtlichen, aber noch aktuellen Tragik, die man mit der ‚Wirklichkeitstreue‘ der ersten Erzählungen Solženicyns erlaubte, in der Groteske Dombrovskijs (*Chranitel' drevnosti*, Der Bewahrer des Altertums, 1964) noch tolerierte, aber in der tradierten Form des „großen Romans mit einer neuen moralischen Instanz“ (Solženicyn, *Rakovij korpus*, Die Krebsstation, 1968) aus dem Bereich der ‚gedruckten Literatur‘ („pečatnaja literatura“) verbannte.

d) die stilistische Subversion durch den Slang des ironisierenden jugendlichen Erzählers in der Jeans-Prosa Aksenovs und anderer ‚Junost‘-Autoren, welche nach dem Erfolg der Erzählungen Solženicyns der Jahre 1962-1963 (besonders *Matrenin dvor*, Matrenas Hof) weiterentwickelt wurde.

2. Die Übergangsperiode bringt den Funktionswechsel hervor. Der Begriff des sozialistischen Realismus verliert seine normative Bedeutung. Die Normen sind jetzt weniger streng, die Repression von Kunst und Literatur (vgl. die Hetze gegen die abstrakte Malerei) bleibt jedoch: um 1968 ist die erste Phase einer neuen Periode beendet. Solženicyns Romane erscheinen im Ausland, es beginnt die Zeit einer Osmose von gedruckter Literatur, illegalem Textvertrieb und im Ausland gedruckter Texte. Mit dem Prozeß gegen Daniél' und Sinjavskij (1965) und der Emigration Terc-Sinjavskijs (1973), der Ausweisung

Solženicyns (1974) und Aksenovs (1980) beginnt die Entstehung einer neuen literarischen Diaspora. Dieses Mal kann sie aber die immer noch „sowjetische“ Literatur beeinflussen. Des Weiteren sei auf das Wirken nichtrussischer Autoren im russischsprachigen Raum hingewiesen (Ajtmatov, Iskander, Gamzatov u.a.). Eine neue Phase beginnt, und es bilden sich die Voraussetzungen für das Anbrechen einer weiteren Periode, die wir vorläufig als ein mit der Postmoderne korrespondierendes, postsoziorealistisches Textgefüge charakterisieren können. Auf eine an den Texten festzumachende Periodisierung und Bezeichnung dieser Periode werden wir wahrscheinlich noch warten müssen.

A n m e r k u n g e n

- 1 Vgl. getrennte Kapitel *Dekadentstvo, Impressionism* und *Simvolizm* schon bei Michajlovskij 1939, 64-101, 220-259.
- 2 Über die „ritmika modernistov“ spricht schon 1921 Jakobson, vgl. 1987, 273.
- 3 Vgl. den Gebrauch des Begriffs ‚Neoavantgarde‘ gegenüber ‚historischer Avantgarde‘ bei Smirnovs 1982, 122-130.
- 4 Vgl. auch konkurrierende Begriffe wie „preodolevšij simvolizm“, Žirmunskij 1928, 278ff., ‚Postsymbolismus‘ bei Smirnov 1977, 101ff., später von ihm als ein übergreifender „Kulturbegriff“ neben der „historischen Avantgarde“ eingeführt, 1982, 72ff.
- 5 Vgl. auch die ‚afrikanische‘ Ikonizität Gumilevs in *Romantičeskie cvety*, Romantische Blumen, 1903-1907.
- 6 Vgl. Lotmans Beobachtungen zur „kinematografičnost“ bei Blok 1981, 23.
- 7 Vgl. die allgemeine Neigung der ‚Serapionsbrüder‘ und Grins zu ‚westlichen‘ Lösungen sowie die expressionistischen Elemente in Fedins *Goroda i gody*, Städte und Jahre, 1924.
- 8 Vgl. die Rückblende in Fedins *Goroda i gody* oder die erzählerische Spiegelperspektive in Leonovs *Vor, Der Dieb*, 1927.
- 9 Vgl. den doch mißlungenen Versuch Bucharins, diese Lyrik 1934 Majakovskij gegenüber aufzuwerten.

Literatur

- Čudakova, M. 1992. „Literatura sovetskogo prošloga kak istoriko-literaturnaja problema“. *Šestye tynjanovskie čtenija*, Riga: Moskva, 57-60.
- Éjchenbaum, B. 1929. *Literatura*, Leningrad: Priboj.
- Flaker, A. 1991. „Konstruktivnyj roman 20-ych gg“, *Russian Literature*, XXIX-I, 47-56.
- Gor'kij, M. 1957. *Pis'ma o literature*, Moskva: Sovetskij pisatel'.
- Gronskij, I. 1990, E. Dobrenko (Hrsg.), *Izbavlenie ot miražej. Socialističeskiy realizm segodnja*, Moskva: Sovetskij pisatel', 119-123.
- Günther, H. 1982. „Andrej Platonov und das sozialistisch-realistische Normensystem der 30er Jahre“, *Wiener Slawistischer Almanach* 9, 165-186.
 1984. *Die Verstaatlichung der Literatur*, Stuttgart: Metzler.
 1993. *Der sozialistische Übermensch*. Stuttgart: Metzler.
- Hagemeister, M. 1989. *Nikolaj Fedorov*, München: Sagner.
- Hansen-Löve, A. 1978. *Der russische Formalismus*. Wien: Akademie der Wissenschaften.
 1989. *Der russische Symbolismus*, I. Wien: Akademie der Wissenschaften.
- Jakobson, R. 1976. "Dominanta", *Chrestomatiya po teoretičeskому literaturovedeniju*, I. Tartu: Gosudarstvennyj universitet, 57-62.
- Lotman, Ju. 1981. „Blok i narodnaja kul'tura goroda.“ *Blokovskij sbornik*, IV, Tartu: Gosudarstvennyj universitet, 7-25.
- Mehring, F. 1929. *Gesammelte Schriften und Aufsätze*, 2, Berlin.
- Michajlovskij, B. 1939. *Russkaja literatura XX veka*, Moskva: Učpedgiz.
- Mierau, F. 1987 (Hrsg.). *Russen in Berlin*, Leipzig: Reclam.
- Sinjavskij, A. 1990. „Roman Gor'kogo „Mat“ - kak rannij obrazec socialističeskogo realizma“. E. Dobrenko (Hrsg.), *Izbavlenie ot miražej. Socialističeskij realizm segodnja*, Moskva: Sovetskij pisatel', 80-92.
- Smirnov, I. 1977. *Chudožestvennyj smysl i èvoljucija poètičeskikh sistem*, Moskva: Nauka.
- Smirnov, I. 1982. I. R. Döring-Smirnova, I. P. Smirnov, *Očerki po istoričeskoj tipologii kul'tury*, Salzburg: NRL.

Tolstoj, L. 1855. *O literature*, Moskva: GIChL.

Žirmunskij, V. 1928. *Voprosy poëtiki*, Leningrad: Academia.