Slavistische Beiträge · Band 118

(eBook - Digi20-Retro)

Mechtild Russell

Untersuchungen zur Theorie und Praxis der Typisierung bei A. Gončarov

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

http://verlag.kubon-sagner.de

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

JOHANNES HOLTHUSEN · HEINRICH KUNSTMANN · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 118

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN

MECHTILD RUSSELL

UNTERSUCHUNGEN ZUR THEORIE UND PRAXIS DER TYPISIERUNG BEI I. A. GONČAROV

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1978

ISBN 3-87690-140-5

Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München
Druck: Alexander Grossmann
Fäustlestr. 1, D-8000 München 2

VORBEMERKUNG

Vorliegende Untersuchung wurde im Wintersemester 1977/78 vom Fachbereich 12 der Ludwig-Maximilians-Universität München als Dissertation angenommen.

Die Entstehung dieser Arbeit wurde durch ein Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft für einen zehnmonatigen Forschungsaufenthalt in der UdSSR (Moskau, Leningrad) sowie durch ein Graduiertenstipendium der Universität München ermöglicht. Beiden Stellen danke ich für die großzügige Förderung.

Die Dissertation wurde von Prof. Dr. Johannes Holthusen betreut, dem ich für seine vielseitige Unterstützung besonders dankbar bin.

München, im Mai 1978 Mechtild Russell

INHALT

DRITTER TEIL: SYNTHETISCHE BETRACHTUNG DER DREI ROMANE

VIERTER TEIL: INNER- UND ÄUSSERLITERARISCHE ZUSAMMENHÄNGE DER TYPISIERUNG

FÜNFTER TEIL: GONČAROVS BEITRAG ZUR EVOLUTION VON 'NATURALER' ZU REALISTISCHER PROSA

EINNLEITUNG: PROBLEMSTELLUNG UND ARBEITSZIEL

In ‹der russischen Literatur sind die vierziger Jahre des 19. Jahnrhunderts durch eine Dominantenverschiebung im literarischen Sysstem gekennzeichnet. Mit der thematischen Erschließung neuer Wirrklichkeitsbereiche, neuer sozialer Schichten ändern sich auch diee Formen literarischer Vermittlung. Automatisierte Verfahren derr romantischen Epoche werden entkanonisiert und rücken aus dem Zenntrum an die Peripherie, an ihre Stelle treten neue literarischhe Formen: Prosagattungen werden zur systemspezifischen Dominannte.

Die Verschiebung im Gattungssystem setzt auch für die Analyse dess literarischen Werkes jener Zeit neue Akzente, macht neue Unterrsuchungsschritte wichtig. Die zentrale Frage lautet: Nach wellchen besonderen Prinzipien wird das neue außerliterarische Matterial im literarischen Werk ästhetisch organisiert?

Die Literatur dieser Zeit versucht, in Absetzung vom Normenkannon der Romantik allgemeine Zusammenhänge und Gesetzmäßigkeitenn gesellschaftlichen Lebens durch eine möglichst umfassende Darrstellung von Gruppen und Kollektiven - und nicht von idealisieerten Einzelschicksalen - zu erfassen. Damit gewinnt das Probleem literarischer Typisierung ein neues und ganz spezifisches Gewwicht.

Die neue Aktualität dieses Problems spiegelt sich in der Literraturkritik der vierziger bis sechziger Jahre, vor allem in denn Werken Belinskijs, Černyševskijs,Dobroljubovs und Pisarevs. Da‹ das Interesse dieser Kritiker primär den außerästhetischen Funnktionen von Literatur gilt (Literatur als Mittel der Gesellschhaftskritik), sind für sie die ästhetischen Funktionen der litterarischen Typisierung zwar nicht irrelevant, spielen jedoch eirne nachgeordnete Rolle[1].

---

1 Näheres dazu siehe Bernhard Küppers, Die Theorie vom Typischen in der Literatur. Ihre Ausprägung in der russischen Literaturkritik und in der sowjetischen Literaturwissenschaft (Slavistische Beiträge. 23), München 1966.

Im Gegensatz dazu ist die vorliegende Arbeit der Untersuchung von spezifisch literarischen Typisierungsverfahren gewidmet. Es geht darum, welche Mittel ein Autor im literarischen Werk selbst anwendet, um seinen Gestalten überindividuelle Züge zu verleihen und zu erreichen, daß der Leser mit einer konkreten Figur eine Vielzahl verwandter Gestalten der jeweiligen Wirklichkeit verbinden kann.

Eine solche Frage erscheint umso sinnvoller und dringlicher, als die zahlreichen vorhandenen Arbeiten zum Problem des Typischen vorwiegend der philosophischen, vor allem erkenntnistheoretischen Problematik des Typusbegriffes gewidmet sind[2]. Dagegen gibt es nur wenig systematische Untersuchungen zu spezifisch literarischen Typisierungsverfahren. In den meisten Fällen begnügt man sich damit, auf die Typisierungsverfahren einzelner Autoren lediglich beiläufig, bestenfalls im Rahmen eines Einzelkapitels einzugehen.

Untersuchungen von Verfahren literarischer Typisierung sind weder auf isolierte inhaltliche Kategorien noch auf möglichst vollständig katalogisierte Erzählverfahren zu reduzieren. Wie alle literarischen Verfahrensweisen ist literarische Typisierung vielmehr durch jeweils zu bestimmende ideo-ästhetische Faktoren[3] in je unterschiedlicher Weise bedingt und läßt sich nur aus dem dialektischen Wechselverhältnis inner- und außerliterarischer, auktorialer und transauktorialer Momente erschließen.

Als ein Versuch, solche Zusammenhänge zu berücksichtigen,

---

2 Angesichts der Fülle solcher Arbeiten soll hier auf einen Überblick über die verschiedenen Theorien vom Typischen allgemein und vom Typischen in der Literatur im besonderen verzichtet werden. Verwiesen sei vor allem auf die Untersuchung von B. Küppers.

3 Mit dem Begriff 'ideo-ästhetisch' soll die dialektische Einheit inhaltlich-ideologischer und ästhetischer Strategiefaktoren betont werden.

kann die Arbeit von W.H. Schmidt: "Nihilismus und Nihilisten"[4] angesehen werden.

Das Verdienst der Arbeit liegt nicht nur in der Neuerfassung des 'Nihilismus'-Begriffs (im Unterschied zu den oftmals einseitigen und globalisierenden 'Nihilismus'-Bestimmungen in der Vergangenheit)[5], sondern auch in der Gründlichkeit und Systematik der Einzelanalysen.

Angesichts der durch die - historische und soziale - Neuheit des 'Nihilisten'-Typus bedingten Heterogenität des Genres 'Nihilisten'-Roman[6] verzichtet der Verfasser bewußt auf die Aufstellung einer Evolutionstheorie des 'Nihilisten'-Romans. Dennoch gelingt es ihm in seinen Einzelanalysen, in Gruppen zusammengehöriger Romane verschiedene Entwicklungslinien (innerhalb des Gegensatzes Anerkennung des 'Nihilismus' vs. Distanz von der Bewegung) aufzuzeigen, die den Ansatzpunkt für eine übergreifende evolutionäre Untersuchung bilden könnten. Mit Hilfe einer solchen Untersuchung könnte versucht werden, einzelne Romane als Ergebnis der mit den gesellschaftlichen Auseinandersetzungen der sechziger und siebziger Jahre verbundenen konkurrierenden Auffassung von Literatur und literarischer Typisierung zu erfassen.

Fragwürdig erscheint allerdings die weitgehende Übernahme der Typustheorie von Georg Lukács, die hier nicht referiert werden soll, weil sie von Schmidt sehr ausführlich dargelegt wird[7]. In diesem Zusammenhang richtet sich meine Kritik weniger gegen den häufig diskutierten Widerspiegelungsbegriff bei Lukács, den auch Schmidt nicht uneingeschränkt akzeptiert[8]. Ebensowenig habe

---

4 Nihilismus und Nihilisten. Untersuchungen zum Typisierungsproblem im russischen Roman der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts (Forum Slavicum. 38), München 1974.

5 Dies gilt für Darstellungen des Nihilismus schlechthin wie auch seiner spezifischen Ausprägung im Rußland der 60er und 70er Jahre. Vgl. dazu Schmidt, S. 7 ff.

6 Diese Vielfalt äußert sich in einer Fülle von Romanformen (wie Romanpamphlet, Romantraktat, sozialpsychologischer Roman, 'publizistischer' Roman, utopischer Roman, Abenteuer- und Kriminalroman).

7 Schmidt, S. 40-56. Vgl. dazu auch Küppers, S. 312-342.

8 Schmidt, S. 43 ff., vgl. dort auch die Auseinandersetzung mit der Kritik an Lukács bei Mittenzwei und Althaus. Gegen den

ich grundsätzliche Bedenken gegen Lukács' Postulate der sozialen Bedingtheit des Typus, der durch die Gesamtstruktur einer Figur bestimmten Typik sowie des Tendenz- und Entwicklungscharakters des Typischen[9]. Es scheint vielmehr, daß Schmidt die Eignung der Lukács'schen Typustheorie als Instrumentarium für die Analyse von Typisierungsverfahren überbewertet. Denn trotz der eingehenden Erläuterungen Schmidts bleiben Lukács' Kriterien der Typik eines literarischen Helden - Breite, Wesentlichkeit, Steigerung und Selbstbewußtheit - nicht zuletzt aus Mangel an Definitionen[10] so unbestimmt und allgemein, daß sie allenfalls zur Absteckung eines sehr weiten Rahmens, jedoch nicht zur detaillierten Erfassung konkreter Typisierungsverfahren operational sein können. So kommt es in Schmidts Arbeit zu einem Mißverhältnis zwischen der breit angelegten Diskussion des Lukács'schen Typuskonzepts und seiner nur sehr begrenzten praktischen Anwendbarkeit bei der Analyse von literarischen Typisierungsprozessen.

Anders als bei Schmidt, der das Typusproblem an der literarischen Erfassung einer B e w e g u n g exemplifiziert, ist die vorliegende Arbeit der Untersuchung von Typisierungsverfahren e i n e s Autors gewidmet, der Typisierung in den Romanen von Ivan Aleksandrovič Gončarov "Obyknovennaja istorija" (1847), "Oblomov" (1859) und "Obryv" (1869).

Es wird davon ausgegangen, daß das Typisierungssystem eines Autors einen Funktionszusammenhang bildet, in dem die Dominanz einer Funktion die Deformation einer anderen Funktion zur Folge hat. Infolgedessen bietet die Aufdeckung von strukturellen Be-

---

vielfach erhobenen Vorwurf der 'puren Widerspiegelung' siehe die Argumentation von Urs Jaeggi, Literatursoziologie. In: Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft, Bd. I: Literaturwissenschaft, München [3]1975, S. 406.

9 Schmidt, S. 56.

10 Dieser Mangel wird von Lukács selbst zum Prinzip erhoben, wenn er sagt, er folge der "Methode der Bestimmungen, im Gegensatz zu der der Definitionen", in dem Bewußtsein, daß die Erkenntnis der "extensiven und intensiven Unendlichkeit der Gegenstände und ihrer Beziehungen" immer unvollständig sei und Definitionen nur die mangelnde Vollständigkeit fixieren würden, während es doch nur darauf ankomme, die Gegenstände und ihre Beziehungen "vorläufig", aber "unverwechselbar" zu "bestimmen". (Lukács, Ästhetik, Teil I: Die Eigenart des Ästhetischen, Neuwied a.Rh. 1963, 1. Halbbd., S. 29.)

ziehungen im Typisierungssystem jedes einzelnen Romans des Autors Gončarov die Möglichkeit, zu Erkenntnissen über die Besonderheiten seiner Typisierungsweise in verschiedenen Stadien seiner Entwicklung zu gelangen und diese in den Zusammenhang von autorenspezifischen und allgemeinen Evolutionsgesetzen einzuordnen.

Die Entscheidung, die Evolution eines Typisierungssystems am Romanwerk Gončarovs zu untersuchen, ist darauf zurückzuführen, daß:

1. die bisher vorliegenden Untersuchungen zum Werk dieses Autors (mit Ausnahme von "Oblomov") vergleichsweise begrenzt sind, sich in der Gesamtheit mehr auf die außerästhetische Bedeutung der Romane (dies gilt vor allem für "Obryv") als auf die Korrelation von ästhetischen und außerästhetischen Funktionen konzentrieren;
2. sich bei Gončarov aufgrund zahlreicher Äußerungen in Briefen, Aufsätzen und Zensorberichten die Möglichkeit eines kritischen Vergleichs von theoretischen Aussagen zum Typusproblem und zur literarischen Typisierung und der praktischen Typisierung in seinen Romanen geradezu anbietet.

Hauptgegenstand der Untersuchung sind:

1. die Konstanten und Abweichungen innerhalb dieses Typisierungssystems und ihre jeweilige Funktion;
2. der - positive und negative - Evolutionswert[11] dieses Systems unter dem Aspekt der literarischen Evolution;
3. das Verhältnis zwischen theoretischen Aussagen zur literarischen Typisierung und der praktischen Typisierung in den Romanen.

Da insbesondere für die Fragenkomplexe 1. und 3. der Roman "Obryv" die größten Probleme stellt, soll sich die Einzelanalyse von Typisierungsverfahren hauptsächlich auf Material aus diesem Roman konzentrieren, wogegen die ersten beiden Romane weniger detailliert untersucht werden.

---

11 Einen positiven Evolutionswert sieht Mukařovský in einer Umgruppierung der Strukturen vorangegangener Etappen, einen negativen in der Übernahme geltender Normen. (Jan Mukařovský, Kapitoly z české poetiky, Bd.2, Prag ^{2}1948, S. 100 f.)

ERSTER TEIL: ZUM BEGRIFF DES TYPISCHEN UND DER TYPISIERUNG

1.1. Literarische Figuren und ihre Konfigurationen

Für die Untersuchung von literarischen Typisierungsverfahren ist weniger das Typusproblem als solches als vielmehr der Zusammenhang zwischen Verfahren der Personendarstellung und der Typisierung entscheidend, denn jede Personendarstellung kann zur Typisierung werden, wenn sie Individuelles in einen größeren Zusammenhang stellt. Angesichts des engen Zusammenhangs zwischen beiden Fragenkomplexen erscheint es angemessen, jeder weiteren Erläuterung von literarischen T y p i s i e r u n g s verfahren einige grundsätzliche Bemerkungen zum Problem der literarischen F i g u r und ihrer K o n f i g u r a t i o n vorauszuschicken.

Untersuchungen der traditionellen Erzähltheorie zum Problem der Personendarstellung und Personenkonstellationen gehen selten über mehr oder weniger vollständige Aufzählungen von Verfahren der Personendarstellung[1], rein inhaltliche Bestimmungen des Personeninventars eines literarischen Werkes[2] oder bestenfalls Symmetrieuntersuchungen (besonders auf dem Gebiet des Dramas)[3] hinaus.

Der entscheidende Mangel herkömmlicher Analyseverfahren lag darin, daß man dem fundamentalen Unterschied zwischen einer Fi-

---

1 So bei Wolfgang Kasack, Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasilevič Gogol (Bibliotheca slavica), Wiesbaden 1957. Robert Bossard, Über die Entwicklung der Personendarstellung in der mittelalterlichen Geschichtsschreibung, Zürich 1944 O. Hoffmann, Die Menschengestaltung in C.F. Meyers Renaissance-Novellen, Berlin 1940.

2 Beispiel: Friedrich Hübner, Die Personendarstellung in den Dramen Anton P. Čechovs, Amsterdam 1971.

3 Repräsentativ für diese Methode: Volker Klotz, Offene und geschlossene Formen im Drama, München 1960.

gur in der Literatur und einer Person in der 'Realität' nicht genügend Rechnung trug. Die literarische Figur wurde als Entsprechung der in der Realität bekannten Größe 'Person' als irreduzibel hingenommen. Beweis dafür sind die nicht nur in amerikanischen Arbeiten beliebten Versuche, Textfiguren psychologisch zu analysieren[4].

Erst die S t r u k t u r analyse von literarischen Figuren und Konfigurationen vermittelt einen Einblick in die besonderen eigengesetzlichen Funktionsweisen und Wertungsmechanismen eines literarischen Werkes und kann zur Klärung der zentralen Frage nach dem zugrundeliegenden text-, autoren- und epochenspezifischen Personenverständnis beitragen.

Ausgangspunkt einer solchen Strukturanalyse von Figuren und ihren Konfigurationen muß die Untersuchung der s t r u k t u r e l l e n Funktion der literarischen Figur und Konfiguration als einer Komponente der m o d e l l i e r e n d e n Ebene eines literarischen Textes sein[5]. Dies jedoch ist erst möglich, wenn die Figur nicht als psychologische Einheit, sondern als ein in Elemente bzw. Merkmale zerlegbarer Komplex angesehen wird. Insofern ist Jürgen Link nur konsequent, wenn er sich von Kategorien wie 'Charaktere', 'Personen' überhaupt distanziert - mit dem Hinweis darauf, daß "Figuren einer literarischen Konfiguration ... rein s e m a n t i s c h e 'Wesen'" darstellen[6].

Die Figur eines literarischen Werkes läßt sich dann als ein Bündel bestimmter Merkmalmengen definieren. Wie sich die jeweilige Merkmalmenge im einzelnen konstituiert, ist eine Frage,

---

4 Beispiel: die psychologische Interpretation von Jurij Olešas Roman "Zavist'"(1927) durch William Harkins, The Theme of Sterility in Oleša's "Envy". In: Slavic Review 3 (1966), S. 444-457.

5 Zum Modellbegriff vgl. Jurij M. Lotman, Die Kunst und das Problem des Modells. In: ders., Vorlesungen zur strukturalen Poetik, München 1972, S. 33-34.

6 Jürgen Link, Zur Theorie der Matrizierbarkeit dramatischer Konfigurationen. Am Beispiel des Einakters "Die Probe" (L'Epreuve) von Marivaux. In Herta Schmid (Hrsg.), Moderne Dramentheorie, Kronberg/Taunus 1975, S. 193-219, hier: S. 215. Vgl. dazu auch

die sich nur im Zusammenhang mit dem gesamten Figurensystem eines Werkes, der literarischen Konfiguration, beantworten läßt, denn eine literarische Figur stellt ein Paradigma dar, einen Satz von Differentialmerkmalen, die erst in Opposition zu anderen Figuren (anderen Gruppen) eines Textes aktualisiert werden. Die Aktualisierung dieser Merkmale erfolgt auf verschiedenen Ebenen, nicht nur auf der Ebene einer zentralen künstlerisch-ideenmäßigen Opposition, sondern auch auf der Ebene partiellerer Geordnetheiten, Untergruppierungen von geringerem Abstraktionsgrad, jedoch sehr wesentlicher Bedeutung für die Einbringung zusätzlicher Differentialmerkmale. Je nach dem jeweiligen Oppositionsglied werden in einer Figur verschiedene Merkmale aktiviert, verschiedene "Typen der Aufteilung ergeben ihre eigenen, jeweils nur ihnen eigentümlichen sinnunterscheidenden Merkmale der Figuren. Dennoch hebt keines dieser Systeme das vorhergehende auf, sondern funktioniert vor dessen Hintergrund"[7], das endgültige 'Bild' also, der Charakter, basiert auf der G e s a m t h e i t seiner Relationen auf verschiedenen Ebenen des Textes.

Daraus ergibt sich, daß die Merkmale des Paradigmas Figur nicht vorgegeben, sondern auf der syntagmatischen Achse eines Textes verteilt sind und erst sukzessiv bekannt werden, daß also - wie bei jeder Strukturanalyse künstlerischer Texte - auch bei der Untersuchung des Figurenaufbaus p a r a d i g m a t i s c h e r und s y n t a g m a t i s c h e r Aspekt einzubeziehen sind[8].

Roland Barthes, Vers un statut structural des personnages. In: Communications 8 (1966), S. 15-17. Die wohl radikalste Abwendung von der akademischen Tradition der Figurenanalyse vollzieht F. Rastier, Die Ebenen der Zweideutigkeit im Drama. In: H. Schmid, S. 220-255.

7 J. Lotman, Die Struktur literarischer Texte (UTB. 103), München'

8 Eine Erläuterung dieser mittlerweile wohl in den Allgemeinbesitz übergegangenen Begriffe s. bei H.E. Brekle, Semantik, München 1972, S. 81 ff.; D. Wunderlich, Terminologie des Strukturbegriffs. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnis und Perspektiven, hrsg. v. J.Ihwe, Ffm.1971, Bd.1, S. 91-140, hier: S. 133.

Die Paradigmatik einer Figur zeigt die Beschaffenheit ihrer Merkmale (Menge, Zuordnung, Über-, Unter- oder Nebenordnung) im synchronen System eines Textes, auf der syntagmatischen Achse, d.h. im diachronen System des Textes lassen sich allmähliche Explizierung, Aufbau und Entfaltung einer Figur ermitteln.

Dieser Zusammenhang zwischen paradigmatischer und syntagmatischer Kontextbildung ist von der traditionellen Erzähltheorie auch bei der Aufstellung von Unterscheidungskriterien für literarische Figuren zu wenig berücksichtigt worden. Weder Forsters vielzitierte Gegenüberstellung von "flachen" und "runden" Charakteren[9] noch Wellek-Warrens ergänzende Unterscheidung von "statischer" und "dynamischer" Methode der Personendarstellung[10] sind für eine strukturale Figurenanalyse hinreichend operational. Forster berücksichtigt nur den paradigmatischen Aspekt, verschleiert ihn jedoch gleichzeitig durch den metaphorischen Charakter seiner Terminologie, während Wellek-Warrens Begriffspaar den syntagmatischen Aspekt zwar andeutet, aber nicht systematisch beschreibt.

1.1.1. Ein- und mehrdimensionaler Figurenaufbau

Im Gegensatz zur konventionellen Figureneinteilung werde ich in meinen Untersuchungen zwischen der Ein- und Mehrdimensionalität des Figurenaufbaus unterscheiden, da sich mit diesen Kategorien sowohl die Selektion von Merkmalen aus textexternen Arsenalen (Paradigmatik) als auch die tatsächliche Sukzession und Verknüpfung der Merkmale im Text (Syntagmatik) beschreiben läßt, die literarische Figur nicht als psychologisches Faktum, sondern als ein im literarischen Text sich konstituierender Merkmalkomplex erfaßt werden kann.

---

9 E.M. Forster, Ansichten des Romans, Ffm.1949, S. 77 ff.

10 René Wellek und Austin Warren, Theorie der Literatur, Frankfurt/Berlin 1966, S. 196.

Eine eindimensionale Figur ist auf ein Grundmerkmal abgestimmt; alle übrigen Merkmale ordnen sich diesem Grundmerkmal unter, das ich als Schwerpunkt bezeichnen möchte. Hat eine Figur verschiedene Schwerpunkte, so ist sie mehrdimensional. Auch bei mehrdimensionalen Figuren kann man von einem dominierenden 'Grundton' sprechen; doch stehen hier neben dem Grundton andere Merkmale, die mit diesem konkurrieren, d.h. Oppositionen bilden und somit in Widerspruch treten können. Die Schwerpunkte eines mehrdimensionalen Charakters bilden ein System, bestehend aus einem Zentrum und mehreren Subzentren. Im diachronen System des Textes wird jeweils ein anderes Subzentrum an die Stelle des Zentrums gerückt, auf diese Weise werden Entwicklungen aufgezeigt - dies erklärt Wellek-Warrens Begriff der "dynamischen" Methode der Personendarstellung.

Bei eindimensionalen Charakteren ist die Art der Merkmale vorgegeben, zusätzliche Bestimmungen haben lediglich illustrierende, ergänzende Funktion. Aus diesem Grunde verläuft die Darstellung statisch. Im Gegensatz dazu führt die Darstellung mehrdimensionaler Charaktere neue Merkmale ein, Merkmale von anderer Wertigkeit.

Eindimensionale Darstellung bedeutet somit Klassifizierung, während mehrdimensionale Darstellung einer Charakterisierung gleichkommt. Der Unterschied zwischen beiden Kategorien beruht auf einem unterschiedlichen Verhältnis von Schwerpunkt und Einzelbestimmungen.

Klassifizierung bedeutet dann: Alle Einzelbestimmungen sind merkmalkonform, d.h. sie stehen mit dem jeweiligen Schwerpunkt in enger Beziehung und haben bestätigende, identifizierende Funktion.

Bei der Charakterisierung werden merkmalfremde Bestimmungen eingeführt, die sich dem jeweiligen Schwerpunkt nicht unterordnen, sondern von ihm wegführen. Sie stehen mit dem Schwerpunkt nicht unmittelbar in Zusammenhang, ja, sie können einen Kontrast bezeichnen, der ein dem Merkmalhaften entgegengesetztes

Merkmal zum Ausdruck bringt[11].

Ein entscheidender Unterschied zwischen ein- und mehrdimensionalen Figuren liegt im P o t e n t i a l charakter der letzteren Kategorie. Wenn Forster meint, ein "runder" Charakter müsse in überzeugender Weise überraschen können[12], so ist damit letzten Endes gemeint, daß der Charakter einer mehrdimensionalen Figur "nicht als eine einzige vorher bekannte Möglichkeit seiner Aktionen entworfen ist, sondern als Paradigma, als ein Satz von Möglichkeiten, einheitlich auf der Ebene der Ideenstruktur, aber variativ auf der Ebene des Textes"[13].

Während bei eindimensionalen Charakteren die möglichen Verhaltensweisen von vornherein begrenzt sind und sich nur im Rahmen eines einmal abgesteckten semantischen Feldes bewegen, muß bei mehrdimensionaler Darstellung im Rezeptionsprozeß ein großes Maß an Konkretisationsarbeit durch den Leser geleistet werden. Da bei mehrdimensionalen Figuren die Merkmalmenge nicht nur variabel, sondern auch in Form von Oppositionen angeordnet ist oder sein kann, treten hier zwei verschiedene Paradigmen in komplizierte funktionelle Relationen zueinander. Daß trotzdem die Gestalt im Bewußtsein des Lesers nicht auseinanderfällt, liegt daran, daß beide Paradigmen in der Gesamtparadigmatik der Figur integriert sind, die Lotman als "paradigmatische Struktur zweiten Grades"[14] bezeichnet. Daher das Nebeneinander von Unvorhersagbarkeit und Vorhersagbarkeit einer mehrdimensionalen Gestalt, das nur einen scheinbaren Widerspruch bildet.

Bei dieser Betrachtung zeigt sich, daß die Frage der Einheit und Logik einer mehrdimensionalen Gestalt eine relative ist.

---

11 Vgl. dazu Roman Jakobson, Zur Struktur des russischen Verbums. In: Characteria Guil. Mathesio oblata, Prag 1932, S. 74-84.

12 Forster, S. 85.

13 Lotman, Die Struktur literarischer Texte, S. 361.

14 Ebd.

Ganz allgemein ließe sich sagen, daß die Veränderlichkeit einer Figur da ihre Grenzen hat, wo es dem Rezipienten unmöglich wird, "die verschiedenen Textbruchstücke mit einer Figur zu identifizieren"[15]. Inwieweit der Leser das Gesamtparadigma einer in einzelnen Textsegmenten uneinheitlichen Gestalt erstellen kann, hängt vom jeweiligen Erwartungshorizont[16] ab, der seinerseits durch die kulturellen Kodes sowohl von Rezipient als auch Autor geprägt ist. In der Literatur des 19. Jahrhunderts bemühten sich die Autoren des Realismus um geschlossene zeitlich-kausale Zusammenhänge, um psychologische Logik und Einheitlichkeit der Charaktere. In anderen kulturellen Epochen hingegen gelten andere Normen: seit den achtziger und neunziger Jahren zeigt die europäische Literatur aufgrund einer als höchst veränderlich und unüberschaubar empfundenen Wirklichkeit die Tendenz zur Aufbrechung der vermeintlich geschlossenen Einheiten.

Die Rezeption eines literarischen Textes ist nicht nur durch die eigene Erfahrungswelt des Lesers und die jeweiligen ästhetischen und sozialen Normen bedingt, sondern wird durch Signale in jedem einzelnen Text gesteuert. Solche Signale sind Teil der syntagmatischen Organisation eines Textes. Aus diesem Grunde ist bei der Untersuchung des Figurenaufbaus in einem literarischen Werk danach zu fragen, welche Zusammenhänge zwischen der Ein- und Mehrdimensionalität von Figuren und der Erzählstruktur, genauer der Korrelation von Raum-, Zeit- und Handlungsstrukturen eines Textes vorliegen.

Nach der Ermittlung dieser Zusammenhänge in einem bestimmten Text ist zu fragen, nach welchen Regeln ein- und mehrdimensionale Darstellung im Gesamtwerk eines Autors und schließlich in übergeordneten Systemen (der Gattung, der jeweiligen Epoche etc.) realisiert wird.

---

15 Ebd., S. 366.

16 Zu dem bei Karl Mannheim und Hans Georg Gadamer entlehnten Begriff des "Erwartungshorizonts" als Grundkategorie einer rezeptionsästhetischen Betrachtungsweise s. H.R. Jauss, Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft (Konstanzer Universitätsreden. 3), Konstanz ^{2}1969.

Eine solche Form der Figurenanalyse kann nicht nur zu Erkenntnissen über das spezifische Personenverständnis innerhalb eines einzelnen Werkes und in übergeordneten Funktionszusammenhängen verhelfen, sie kann darüber hinaus auch als Ansatzpunkt für eine systematische Darstellung von umfassenderen Evolutionsprozessen in der Literatur dienen.

Entscheidend für die Dimensionalität einer Figur - in Lotmans Terminologie: für ihre "Beweglichkeit" oder "Unbeweglichkeit" - ist ihr Verhältnis zu den Grenzen ihres semantischen Feldes. Mehrdimensionale (bewegliche) Figuren vollziehen mit der Vermehrung ihrer Merkmale bzw. Verschiebung ihrer Schwerpunkte eine Grenzüberschreitung zwischen zwei oppositiven semantischen Feldern ("Ereignis"). Zwischen ihnen und dem sie umgebenden semantischen Feld besteht "eine Relation der Differenz und der gegenseitigen Freiheit"[17]. Die Funktion dieser Figuren ist eine aktive: Sie sind Handlungsträger, selbst in den Fällen, wo sie nicht handeln, "untätige Täter" sind[18].

Da eindimensionale Figuren innerhalb der Grenzen ihres semantischen Feldes bleiben, haben sie passive, klassifikatorische Funktion. Eindimensionale Figuren sind somit an die sujetlose (primäre) Struktur eines Textes gebunden, mehrdimensionale Figuren dagegen sind Funktionsträger der sujethaltigen (sekundären) Textstruktur[19].

Daraus ergeben sich folgende Relationen zwischen ein-/mehrdimensionalem Figurenaufbau und dem Raum-/Zeitsystem eines literarischen Werkes:

Bei eindimensionalen Figuren korrespondieren Raum- und Zeitstrukturen, d.h. die Zeitstrukturen werden den Raumstrukturen angeglichen. Der klassifikatorischen Funktion von eindimensionalen

---

17 Lotman, Die Struktur literarischer Texte, S. 338 ff.

18 Als Beispiel nennt Lotman (ebd., S. 342) die 'lišnie ljudi' Pečorin, Bel'tov und Kruciferskij.

19 Vgl. dazu ebd., S. 336 ff.

Figuren entspricht die Reduktion der drei zeitlichen Ebenen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf die Ebene der absoluten Gegenwart, die einem sukzessiv-linearen Zeitbezug entgegengesetzt ist. Auch die Einordnung literarischer Figuren in zyklische Prozesse bedeutet die gleiche Reduktion der Zeitebenen, da hier das Moment der Wiederholung und Wiederkehr an die Stelle von linearen Entwicklungen im Sinne qualitativer Veränderungen tritt.

Bei mehrdimensionalen Figuren entspricht der Überschreitung der Grenzen zwischen oppositiven semantischen Räumen, dem Raumwechsel, auch die Möglichkeit der Einbeziehung in eine historisch-lineare Entwicklung mit qualitativen Unterschieden der verschiedenen Entwicklungsabschnitte auf der Zeitachse. Mehrdimensionale Darstellung impliziert eine verstärkte Bedeutung und Motivierung von Zeitstrukturen, ein komplizierteres Verhältnis von erzählter und erlebter Zeit[20].

Nun stellt der Begriff der Grenzüberschreitung, des Ereignisses durchaus keine ahistorische Konstante dar, sondern ein Phänomen, das vielen historischen Umstrukturierungen unterworfen ist. Was als Ereignis gilt, ist letztlich eine kulturelle, texttyp- und epochenspezifische Variable.

Der Textaufbau eines literarischen Werkes enthält Signale dafür, wie die Ereignishaftigkeit einzelner Sujetepisoden zu bewerten ist. Je nachdem auf welcher S t r u k t u r e b e n e des Textes eine Episode lokalisiert ist, kann die Grenzüberschreitung einer Figur die Bedeutung des Einmaligen und Zufälligen haben oder lediglich einen a n d e r e n A s p e k t allgemeiner Gesetze und Regelhaftigkeiten illustrieren.

Die Ereignishaftigkeit einer Grenzüberschreitung ist Funktion der jeweiligen Kombination und Anordnung sujetloser/klassifikatorischer und sujethafter Textstrukturen, deren Wechselwirkung

---

20 Vgl. G.M. Fridlender zur Darstellung der Mehrdimensionalität von Raum und Zeit in verschiedenen Perioden des russischen Realismus, insbesondere bei Turgenev, Dostoevskij, Tolstoj und Čechov. (Poëtika russkogo realizma, Leningrad 1971, S. 127 ff.

und Interferenz - wie Jurij Lotman in seiner kulturtypologischen Untersuchung über die Entstehung des Sujets ausführt - die Grundlage des modernen Sujettextes bildet[21]. Nach Lotman ist die historische Evolution der Sujetliteratur durch den Übergang von zyklischen, Mythen generierenden zu diskret-linearen Textgruppierungen gekennzeichnet.

Der mythologisch-zyklische Texttyp reproduziert gewöhnliche, endlos wiederholbare und deshalb achronische Vorgänge, der diskret-lineare Texttyp dagegen vermittelt außergewöhnliche, einmalige und zeitlich fixierbare Erscheinungen. Im ersten Konstruktionstyp wird ein Prinzip festgehalten, im zweiten ein Ereignis. Mythologische Texte tendieren zur völligen Identifizierung von Figuren, lineare Texte zu ihrer Differenzierung. Im ersten Fall wird die Einheit zwischen innerer und äußerer Welt des Menschen, Mikro- und Makrokosmos hervorgehoben, im zweiten Fall wird diese Einheit aufgebrochen.

Die erste Stufe der linearen Umgestaltung des mythologischen Konstruktionsprinzips zeigt sich in der Aufspaltung des Merkmalparadigmas der zentralen mythologischen Person bzw. ihrer wechselseitig äquivalenten Namen in eine Vielzahl von Personen sowie der Ablösung des mythologischen Rituals[22] durch die in einen linearen zeitlichen Ablauf eingebettete Handlung. Die weitere Entwicklung von der zyklischen zur linearen Konstruktion führt zu einer wachsenden Betonung der V e r s c h i e d e n h e i t von Figuren durch kontrastive Kombinationen, bis schließlich sogar einzelne Figuren in sich dialogisiert und damit in Mehrdimensionalität überführt werden.

---

21 Jurij Lotman, Die Entstehung des Sujets typologisch gesehen. In: ders., Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, hrsg. v. Karl Eimermacher, Kronberg/Taunus 1974, S. 30-62.

22 Als elementare Ereignissequenzen im Mythos nennt Lotman (ebd., S. 40 f.) den Eintritt in einen geschlossenen Raum und den Austritt aus ihm.

Dieser dialogische Konflikt zwischen den beiden rivalisierenden Texttypen wird jedoch dann neutralisiert, wenn er innerhalb einer h i e r a r c h i s c h gegliederten Textstruktur auf einer niedrigeren Textebene lokalisiert ist, während auf einer höheren Strukturebene des Textes der regelhafte Texttyp dominiert und sich somit als Text h ö h e r e n R a n g e s definiert. In diesem Fall ist der gesetzmäßige Gang der Ereignisse den zufälligen Abweichungen von diesem Gang prinzipiell vorgeordnet, mit anderen Worten: die zunächst außergewöhnlichen und 'anomalen' sujetbildenden Erscheinungen erweisen sich als Varianten eines übergreifenden Prinzips. Das Sujet solcher Texte rekonstruiert ein Weltbild, in dem Desorganisation und Widersprüchlichkeit in einer umfassenden Ordnung und Harmonie relativiert werden. Wie die Untersuchungen dieser Arbeit zeigen werden, folgt Gončarov diesem Prinzip des Textaufbaus.

Wenn dagegen die Spannung zwischen den beiden konkurrierenden Textsystemen nicht aufgehoben wird, wenn wie etwa in den Romanen Dostoevskijs das "monologische"/"homophone"[23] durch das "dialogische"/"polyphone" Prinzip im Sinne Bachtins[24] ersetzt wird, entsteht eine sehr viel kompliziertere Erzählstruktur, durch die ein in der Regel eher chaotisch unregelhaftes Weltbild geschaffen wird.

Es ist davon auszugehen, daß jedes Weltbild zwangsläufig auf der Grundlage einer r ä u m l i c h e n Struktur gedacht wird. Der Raum im Kunstwerk reproduziert nicht nur diese oder jene Lokalität, sondern modelliert ganz verschiedene Beziehungen des Weltbildes: zeitliche, soziale, psychologische, ethisch-moralische etc. Das individuelle W e l t m o d e l l eines Autors kommt in der Sprache seiner räumlichen Vorstellungen zum Ausdruck.

---

23 Laut Lotman "ein natürliches Resultat der linearen Entfaltung des Mythos auf die Text-Normale". (Die Entstehung des Sujets, S. 55.)

24 Michail Bachtin, Probleme der Poetik Dostoevskijs, München 197 Eine kritische Auseinandersetzung mit Bachtins Polyphonie-Begriff siehe bei Wolf Schmid, Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs (Beihefte zu Poetica. 10), München 1973, S. 9-16.

Diese Sprache ist natürlich durch den Kode der jeweiligen literarischen und gesellschaftlichen Entwicklung geprägt, individuell ist das, w a s der Autor in dieser Sprache ausdrückt[25]. Der literarische Text stellt somit nicht nur ein Klassifikationsschema dar, das die Konstruktion einer bestimmten 'Welt' reproduziert, er enthält darüber hinaus Bewertungskriterien, mit deren Hilfe Teilgruppen der allgemeinen Klassifikation - wiederum in der Sprache räumlicher Beziehungen (oben vs. unten, rechts vs. links, Zentrum vs. Peripherie etc.) - hierarchisiert werden.

Literarische Figuren fügen sich in je unterschiedlicher Weise in das gegebene Klassifikationsschema ein. Eindimensionale Figuren gehen völlig in ihm auf, sie sind durch einen hohen Verallgemeinerungsgrad gekennzeichnet und deshalb besonders typisch, mehrdimensionale Figuren tendieren dazu, die gegebene Struktur zu zerstören und eine neue zu sanktionieren oder zumindest die gegebene Ordnung in der V i e l f a l t ihrer Variationsmöglichkeiten darzustellen. Sie sind deshalb in höherem Maße individualisiert, was noch nicht heißt, daß sie atypisch seien.

1.2. Typisierung von literarischen Figuren

Soll damit gesagt werden, daß jede literarische Figur automatisch ein literarischer Typus ist? Keineswegs. Allein die Zuordnung eines bestimmten Merkmalbündels zum Namen einer Figur ist noch kein Verfahren der Typisierung, denn Typisierung bedeutet Darstellung von Wirklichkeitselementen, die mit dem Anspruch auf r e p r ä s e n t a t i v e s Gewicht ausgewählt sind.

1.2.1. Typisierung als repräsentative Darstellung

Für Bernhard Küppers ist ein Typus "entweder 'das Modell einer Art' oder der Repräsentant einer Art, die am ehesten als Modell

---

25 Vgl. dazu Lotman, Das Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa. In: ders., Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kunst.

für sie angesehen werden kann"[26]. Der literarische Typ ist somit R e p r ä s e n t a n t einer vom Autor intendierten bzw. vom Leser wahrgenommenen, nach bestimmten Kriterien zusammengefaßten Gruppe.

Der entscheidende Unterschied zwischen Methoden der Personendarstellung und Typisierungsverfahren liegt darin, daß die Typisierung diejenigen Kategorien, mit denen sie Individuen erfaßt, gleichzeitig als Gruppenmerkmale für Mitglieder ganzer Kollektive verwendet. Folglich ist eine bloße Kontrastierung von Trägern entgegengesetzter psychologischer Merkmale ein Verfahren der Personendarstellung, noch nicht der Typisierung.

Da eine Figur sich nicht als selbständiges 'Einzelwesen', sondern erst im Vergleich zu anderen verwandten oder kontrastierenden Figuren als typisch erweisen kann, muß sich die Untersuchung von Typisierungsverfahren in einem literarischen Werk immer auf die Gesamtheit der literarischen Konfiguration beziehen. Es wäre also z.B. falsch, den Typus des 'lišnij čelovek' oder des 'Nihilisten' aus dem Kontext einer ganz bestimmten Konfiguration zu lösen und isoliert mit dem korrespondierenden Typus der außerliterarischen Realität oder etwa anderer literarischer Werke zu konfrontieren.

Da die literarische Konfiguration in der Regel auf einer oder mehreren Oppositionen aufgebaut ist, muß zunächst gefragt werden, anhand von welchen Kategorien die Kontrast- und Äquivalenzbeziehungen der Figuren realisiert werden, mit anderen Worten: mit welchen Repräsentationsebenen die Typisierung arbeitet. Die Repräsentationsebene kann z.B. sozialer, psychologischer, ökonomischer, moralischer etc. Natur sein. In vielen Fällen kombiniert ein typisierender Autor mehrere Repräsentationsebenen, die jeweilige Kombination und Hierarchisierung ist dann Teil des Typisierungsverfahrens. So kennzeichnet es das Typisierungssystem eines Autors in besonderer Weise, wenn etwa die Angehörigen verschiedener sozialer Gruppen als Repräsentanten antagonistischer moralischer Positionen typisiert werden, wenn also die moralische

---

26 Küppers, S. 12.

der sozialen Repräsentationsebene vorgeordnet ist.

Die Repräsentationsebene der Typisierung umfaßt oppositive (soziale, psychologische, sozialpsychologische, ideelle etc.) Merkmalräume oder Repräsentationsbereiche, deren 'typische' Merkmale entweder von je einer Typengestalt repräsentiert werden, oder - was häufiger der Fall ist - auf die verschiedenen Glieder einer Typenhierarchie in je unterschiedlicher Weise verteilt sind. Der Status einer typischen Gestalt innerhalb einer Typenhierarchie wird durch Menge und Beschaffenheit ihrer Merkmale bestimmt, durch die jeweilige Zuordnung von typischen, d.h. repräsentativen und individualisierenden, d.h. nicht unmittelbar repräsentativen Merkmalen.

Damit soll keineswegs die in der traditionellen Erzähltheorie und Typusforschung häufig praktizierte starre Antithese von Typischem vs. Individuellem unterstützt werden, die mir wenig sinnvoll erscheint, besonders dann, wenn in breit angelegten Untersuchungen diskutiert wird, ob diese oder jene Figuren eines Autors Typen o d e r Individuen darstellen[27]. Die Ergebnisse solcher Untersuchungen sind ebenso fragwürdig wie die Methode selbst.

Die Entscheidung darüber, ob ein Merkmal einer Figur als typisch oder als individuell anzusehen ist, hängt letzten Endes von der Perspektive ab, unter der sie betrachtet wird[28]. Je nach dem Standort des Betrachters - des Erzählers, einer berichtenden Romanfigur oder des Lesers - kann eine Bestimmung für diesen typisierende oder individualisierende Bedeutung haben. Nicht aufgrund eines einzelnen Merkmals, sondern erst aufgrund eines interdependenten Merkmalgefüges, erst von ihrer G e s a m t - s t r u k t u r her wird eine Gestalt typisch[29].

---

27 So bei Kasack, S. 127-141.

28 Vgl. dazu H. Markiewicz, O typowości w literaturze. In: ders., Tradycje i rewizje, Kraków 1957, S. 97-145; hier: S. 136.

29 Vgl. dazu Georg Lukács' Feststellung, "daß es bei echten Typen sehr schwer fällt, überhaupt von typischen Eigenschaften zu sprechen. Sie sind infolge der Gesamtstruktur ihrer Persönlichkeit geeignet, typische Reaktionen auf eine Periode in

Was jedoch untersucht werden kann, ist der Zusammenhang von typisierenden und individualisierenden Elementen, mit anderen Worten: das Mischungsverhältnis von klassifizierenden und charakterisierenden Merkmalen.

Bei der Klassifizierung verläuft die Typisierung geradlinig, der Aufbau einer Figur erbringt in jedem Detail nur eine Bestätigung anfangs vermittelter Typisierungsbestimmungen und bleibt innerhalb der Grenzen eines Repräsentationsbereichs. Bei der Charakterisierung wird die Einheit von Typus und individueller Gestalt unterbrochen, werden Merkmale einbezogen, die nicht mit dem jeweiligen Repräsentationsbereich zusammenhängen, nicht notwendig aus ihm folgen. Die Darstellung verselbständigt sich gegenüber Typisierungsbestimmungen, bis hin zu Widersprüchen und Veränderungen, wenn neben dem repräsentativen Merkmalkomplex ein davon unabhängiger nichtrepräsentativer Merkmalkomplex entsteht, eine Schwerpunktsverlagerung eintritt - ein Vorgang, den W.H. Schmidt als "eigentliche" (weil gegen die jeweilige Dominante gerichtete) "Individualisierung"[30] bezeichnet.

Das bedeutet: Sowohl eindimensionale als auch mehrdimensionale Figuren können typische Geltung erlangen. Die Divergenz zwischen Ein- und Mehrdimensionalität zeigt sich in der Sicht- und Realisierungsweise der typischen Gestalt: eindimensionale Figuren werden s t a t i s c h , d.h. durch bloßes Festhalten immer wiederkehrender und unveränderlicher realtypischer Merkmale typisiert, mehrdimensionale dagegen d y n a m i s c h , durch Reproduktion von Entwicklungen, die - ausgelöst durch Widersprüche zwischen individuellem, privatem Leben einerseits und

---

typischen, oft extremen Situationen sinnfällig zu machen. Sie sind also gewissermaßen mit Haut und Haaren typisch, es ist nicht möglich, einzelnes aus dieser Totalität herauszugreifen." (Wider den mißverstandenen Realismus, Hamburg 1958, S. 138.)

30 Nihilismus und Nihilisten, S. 166, 202.

gesellschaftlichem Leben andererseits - im Typus selbst stattfinden.

Jeder Typisierungsprozeß gliedert sich in unterschiedliche Typisierungsphasen, in denen jeweils ein anderes Merkmal in den Vordergrund rücken und dominant werden kann. Bei eindimensionaler Typisierung handelt es sich dabei um verschiedene Aspekte ein- und desselben - mehr oder weniger weit gefaßten - Repräsentationsbereichs, bei mehrdimensionaler Typisierung dagegen kann mit einer Phasenablösung auch der Übergang zu einem anderen Repräsentationsbereich (ein "markiertes Ereignis" im Sinne Pomorskas)[31] und damit ein Neuansatz der Typisierung verbunden sein. Bringt dieser Neuansatz in der Typisierung auch eine Umordnung der Typenhierarchie eines bestimmten Repräsentationsbereichs oder der Summe der in einem Werk abgebildeten Repräsentationsbereiche mit sich, so ist nach dem Zusammenhang mit der ideologischen Anlage des betreffenden Werkes zu fragen.

1.2.2. Wert- und Normenbildung der Typisierung

Jede Typisierung stellt zugleich auch einen Prozeß der Erkenntnis und Wertentscheidung dar. Der typisierende Autor wählt aus der Totalität der sich darbietenden Wirklichkeit diejenigen Elemente aus, die er für repräsentativ, für typisch hält. Die Auswahl des für typisch Befundenen, die Wahl der Repräsentationsebene bzw. die Hierarchisierung von verschiedenen Repräsentationsebenen, die Strukturierung einzelner Repräsentationsbereiche, die jeweilige Zuordnung von klassifizierenden und charakterisierenden Merkmalen sowie Neuansätze der Typisierung und Umordnungen der Typenhierarchien - all diese Verfahren sind, ungeachtet des jeweiligen Objektivitätsanspruchs, charakteristisch für die Wertperspektive des typisierenden Autors. Aus diesem Grunde muß eine

---

31 K. Pomorska, O členenii povestvovatel'noj prozy. In: Structure of Texts and Semiotics of Culture (Slavistic Printings and Reprintings. 294), Paris 1973, S. 349-371, hier: S. 351.

Untersuchung der Typisierungsverfahren in einem literarischen Werk oder Werkzusammenhang nach den Wertmaßstäben, den Normen fragen, an denen sich die Typisierung der Figuren orientiert.

Der typisierende Autor befindet sich in der ständigen Auseinandersetzung mit literarischen Konventionen einerseits und den sich historisch verändernden Beziehungen der außerliterarischen Wirklichkeit andererseits. Beide Bereiche existieren nicht völlig autonom, sondern sind dialektisch aufeinander bezogen. Ebenso wie sich im Verlauf der historischen Entwicklung die für typisch befundenen Inhalte ändern, ändern sich auch die Verfahrensweisen literarischer Typisierung.

Der literarische Typus ist repräsentativ für den augenblicklichen Stand einer Gesellschaft, der von dieser Gesellschaft geführten literarischen Diskussion sowie für den individuellen Entwicklungsstand des typisierenden Autors. Wenn für das System der Romantik der individualistische Held repräsentativ ist, der als Antityp zur Gesellschaft deren Merkmale negativ spiegelt, für die Literatur der Folgezeit jedoch gerade die verschiedenen sozialen Schichten der zeitgenössischen Wirklichkeit zum Objekt repräsentativer Darstellung werden, dann verlangt diese Verschiebung natürlich auch eine Umorientierung der Typisierungsmethode, eine N e u übersetzung konventioneller Typisierungsmuster. Schon aus diesem Grund geht die traditionelle Literaturtheorie fehl, wenn sie wie etwa Wilpert Typen als "bestimmte unveränderliche Charaktere mit feststehenden Merkmalen"[32] definiert.

Zwar gibt es durchaus literarische Systeme, für die - und dies gilt vor allem für den Bereich des Dramas - die Verwendung eindimensionaler, mit plakativen Attributen ausgestatteter, mitunter maskenhaft verkürzter Typen charakteristisch ist: Man denke z.B. an die Typen der Commedia dell' arte oder des Barock-

---

32 Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart [4]1964, S. 744.

theaters. Dies sollte jedoch kein Anlaß zur Aufstellung statischer Gesetze sein: Für andere literarische Systeme wiederum ist die Änderung vorgegebener Muster kennzeichnend. In ganz besonderer Weise gilt dies für die literarische Entwicklung des 19. Jahrhunderts. Der mimetischen Zielsetzung der realistischen Literatur, wonach im literarischen Werk der zeitgenössischen Wirklichkeit analoge geschlossene Räume abzubilden seien, versuchte man durch eine umfassende Verschiebung und Erweiterung herkömmlicher Typisierungsvorlagen zu entsprechen, um damit auch typische sozialpsychologische Konflikte am Beispiel repräsentativer Gruppenvertreter und deren individueller Entwicklungen erfassen zu können.

Doch nicht nur der dynamisch-prozessuale Charakter der literarischen Entwicklung wird in der Definition Wilperts ignoriert. Es bleibt auch unbeachtet - und dies gilt für weite Teile der herkömmlichen Erzähltheorie und Typusforschung überhaupt -, daß die Attribution eines literarischen Typus sich nicht in der Zuordnung von i n h a l t l i c h e n Merkmalen erschöpft, sondern auch die Verwendung bestimmter typologischer Kompositionsstrukturen und damit verbundener stilistischer Muster einschließt. Diese drei Komponenten gilt es jedoch zu berücksichtigen, will man die Wertpositionen eines typisierenden Autors ermitteln.

Zur inhaltlichen Attribution eines Typus gehören Merkmale, die seine intellektuelle Physiognomie[33] und seinen Denkstil, sein Handeln und gewohnheitsmäßiges Verhalten sowie seinen äußeren Habitus kennzeichnen, aber auch die typischen Situationen, Beziehungen und Konflikte, in die das typische Individuum gestellt ist - und schließlich diejenigen Merkmale, die W.H. Schmidt als "eigentlich individuelle Züge" bezeichnet, weil sie für den jeweiligen Repräsentationsbereich nicht typisch sind, z.B. bestimmte physisch-äußerliche oder psychologisch-charakterliche Merkmale.

---

33 In einer ausgeprägten intellektuellen Physiognomie, deren unerläßliche Voraussetzung das Kriterium des Bewußtseins bildet, sieht Georg Lukács ein grundlegendes Merkmal einer typischen Gestalt. (Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten. In: Probleme des Realismus, Berlin 1955, S. 60-102.)

Unter typologischen Kompositionsstrukturen sind Handlungsschemata, ja auch Teilhandlungen[34] zu verstehen, die aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang archetypischer Erzählmuster gelöst sind und ebenso wie die inhaltlichen Merkmalbündel tradierter Typengestalten oder die mit bestimmten literarischen Traditionen verbundenen Stilmuster (z.B. der romantische Stil) als typologische Versatzstücke zu den extratextuell vorgegebenen Paradigmen der Typisierung gehören.

Bei der Untersuchung eines Typisierungssystems ist zunächst zu fragen, auf w e l c h e literarischen Traditionen der typisierende Autor sich bezieht, und konkreter, welche Elemente aus einzelnen Traditionen für einen Autor zu Paradigmen werden können.

Dennoch sind die gängigen Methoden, nach denen das Werk eines Autors nach literarischen Zitaten (im weitesten Sinne), nach traditionellen Figuren, Bildern und Handlungsmustern abgesucht wird, wenig gewinnbringend, solange nur der inhaltliche Aspekt eines mythologischen Initiationskomplexes berücksichtigt wird. So mag es informativ sein, zu erfahren, daß Gončarovs erster Roman "Obyknovennaja istorija" Anspielungen auf Karamzin, Zagoskin, Puškin, Krylov und Griboedov enthält, ja an vielen Stellen auch auf zeitgenössische französische Autoren verweist (Balzac, George Sand, Frédéric Soulié, Gustave Drouineau, Eugène Sue etc.); man mag auch seinen Gefallen daran finden, Gončarovs Träumertypen in der Weise in die Genealogie der 'lišnie ljudi' einzureihen, daß man zu ihrer Interpretation Čackij, Onegin, Pečorin, Rudin oder Bel'tov verwendet, um dann über lange Passagen hinweg den Unterschied zwischen den unter einem Typenbegriff subsumierten Figuren zu erklären - eine Methode, bei der sich das Denken in Typen

---

34 Vgl. die aristotelische Deutung des Mythos als "dichterische Mimesis einer (realen, historischen, mythologischen) Handlung [...], die sich aus mehreren Teilhandlungen [...] zusammensetzt".(H. Lausberg, Handwörterbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, München ^{2}1973, S. 566, § 1188.)

zweifellos verselbständigt hat[35].

Sehr viel wesentlicher ist jedoch die Frage, i n w e l c h e r F u n k t i o n in den verschiedenen Stadien der literarischen Entwicklung eines Autors vorgegebene Muster der jüngeren und älteren Tradition - Typenkonstellationen und typisierende stilistisch-kompositorische Erzählverfahren - verarbeitet werden.

Damit stellt sich die Frage nach den s y n t a g m a t i s c h e n Aspekten literarischer Typisierung: Welchen konkreten Verknüpfungsregeln folgt der typisierende Autor bei der Verwendung typologischer Versatzstücke und welche Intentionen der Leserlenkung werden aus der syntagmatischen Struktur seiner Texte ersichtlich?

1.2.2. Textstrategien im Typisierungsprozeß

Es ist davon auszugehen, daß ein stark typisierender Autor gleichzeitig auch ein sehr kommunikativer und rezeptionsbewußter Autor ist, da er den von ihm intendierten und damit "impliziten" Leser im Sinne Isers[36] von der Allgemeingültigkeit und Repräsentativität der in seinem Werk literarisch vermittelten ideologischen Inhalte überzeugen will. In besonderer Weise gilt dies für Autoren wie Gončarov, der sich auch in seiner außerschriftstellerischen Tätigkeit - als Zensor[37] - sehr intensiv mit Fragen der Rezeption und der ästhetischen Vermittlung ideologischer Zusammenhänge auseinanderzusetzen hatte. Umso

---

35 So bei V.F. Pereverzev, K voprosu o social'nom genezise tvorčestva Gončarova. In: Pečat' i revoljucija 1 (1923), S. 164-177; 2 (1923), S. 34-47; ders., Social'nyj genezis oblomovščiny. In: Pečat' i revoljucija 2 (1925), S. 61-78; ders., Obraz nigilista u Gončarova. In: Literatura i marksizm 1 (1928), S. 46-62.

36 Wolfgang Iser (Der implizite Leser, München 1972, S. 8 f.) bezeichnet die "Grundstruktur des Romans[...]als die des impliziten Lesers", d.h. "den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens".

37 Ausführlicher soll auf Gončarovs Zensortätigkeit an einer späteren Stelle dieser Arbeit eingegangen werden (4.1.2.).

wichtiger ist es, die Strategien der Leserlenkung zu ermitteln, die ein solcher Autor in seinem Typisierungssystem entwickelt.

Jede Typisierung bedient sich eines je unterschiedlichen Vorrats an Signalen, durch die der Leser die Möglichkeit erhalten soll, ausgewählte Typisierungsbereiche mit einem allgemeinen Hintergrund zu identifizieren.

Bei eindimensionaler Typisierung bedarf es nur weniger Signale, um die Konkretisierungsarbeit des Lesers in der gewünschten Richtung festzulegen. Da hier alle Merkmale auf einen Schwerpunkt festgelegt sind, genügt oft schon ein bloßes Anzitieren typischer Merkmale, die Nennung eines kennzeichnenden äußeren Details, einer Geste oder einer sprachlichen Äußerung, um im Leser unbewußt vorhandene Assoziationsketten zu aktualisieren. Je höher der Reduktionsgrad eindimensionaler Typisierung ist, desto mehr wird die assoziativ vorgehende Konkretisationsarbeit des Lesers automatisiert, da der Autor immer das Ergebnis, nämlich das Grundmerkmal einer Figur, vorwegnimmt. Der Leser wird also zu einer automatischen konsistenten Komplettierung der vom Autor nur in reduzierter Form geleisteten Darstellung genötigt. In jedem Fall läuft hier die Sinnkonstitution der Typisierung l i n e a r , der Leser sieht sich einem aus literarischer Tradition, epochaler Vorstellungswelt und sozialer Wirklichkeit bekannten Repertoire an Merkmalen und kompositorisch-stilistischen Mustern gegenüber.

Mehrdimensionale Typisierung dagegen impliziert eine k o m p l e x e r e Bedeutungsbildung. Die Lenkungsstrategien der Typisierung werden sowohl auf inhaltlicher wie auch auf kompositorisch-stilistischer Ebene komplizierter, die Rekonstruktion des zugrundeliegenden Wertungskonzepts erweist sich als schwieriger. Aus diesem Grunde erfordert mehrdimensionale Typisierung eine verstärkte Konkretisierungsarbeit des Lesers.

Die Signale, mit denen hier Verallgemeinerungsprozesse initiiert werden, können:

1. durch den verallgemeinernden Kommentar einer Textfigur gegeben werden, der jedoch nur einen Teilbereich der Typik der Gestalt erfaßt. Der Leser vollzieht den weiteren Schritt der Typisierung in seinem Bewußtsein, indem er den im literarischen Text

vermittelten Ansatz ausführt und die Verbindung zwischen dem besonderen Verhalten einer bestimmten Figurengruppe mit einem Phänomen allgemeinster Bedeutung herstellt;
2. durch eine direkte Verständigung zwischen Autor und Leser erfolgen. Eine auf diesem Weg typisierte Gestalt erscheint innerhalb des Figurensystems eines literarischen Werkes nicht als typisch, da sie sich von ihm abhebt. Im Textzusammenhang handelt es sich um eine ausnahmetypische Erscheinung, im Bezugssystem Autor-Leser um die Repräsentation einer innerhalb einer historischen und sozialen Realität existenten Art, Gattung, Allgemeinheit.

Die Verständigung zwischen Autor und Leser kann über einen verallgemeinernden Erzählerkommentar hergestellt werden, sie kann aber auch das Ergebnis bestimmter Beziehungen, Konstellationen, Handlungsabläufe, Wechselwirkungen der Figuren untereinander sein, die über die individuelle Bedeutung hinaus allgemeine Geltung erlangt, als eine

> Tendenz, die sich allmählich durchsetzt, die nur aus dem Ganzen, aus der komplizierten Wechselwirkung von Menschen, menschlichen Beziehungen, Institutionen, Dingen usw. schrittweise an die Oberfläche kommt.[38]

Je komplexer die Merkmalstruktur der Typengestalten, desto komplexer werden konsequenterweise auch die typologischen Kompositionsstrukturen. Auch hier kann sich der implizite Leser mit Teilelementen ihm bekannter typologischer Handlungs- und Stilmuster der literarischen und mythologischen Tradition konfrontiert sehen, die für ihn als literarisch Gebildeten mit ganz bestimmten Bedeutungsmerkmalen besetzt sind.

Für den typisierenden Autor bilden diese Muster jedoch Versatzstücke, manipulierbare Größen, mit denen er je nach seinem eigenen Verhältnis zu den einzelnen literarischen Traditionen und zur zeitgenössischen gesellschaftlichen Wirklichkeit in je unterschiedlicher Weise operieren kann:

---

38 Lukács, Der historische Roman, Berlin 1955, S. 145.

1. rein instrumental, als Arbeit an einem schon gegebenen Muster, als Abänderung und Wiederaufnahme eines Anfangsmotivs, in der doppelten Bedeutung einer Zerlegung und Wiederherstellung[39];
2. polemisch-antagonistisch, wenn inhaltliche und kompositorisch-stilistische typologische Vorlagen nur Negativfolien bilden, mit denen der Autor spielt und die er zur Ironisierung einer zeittypischen Erscheinung verwendet;
3. affirmativ, wenn dadurch die positive Bewertung einer zeittypischen Erscheinung ausgedrückt wird oder aber - ausgehend von der Kritik an der gesellschaftlichen Gegenwart - ein idealisierter Typ für die Zukunft entworfen werden soll.

Die von einem Autor verwendeten typologischen Versatzstücke sind Teil eines o f f e n e n und w a n d e l b a r e n Strukturmodells: In dem Maße, wie sich die ideologische Position eines Autors ändern kann, können auch Typisierungsmuster in den verschiedenen Entwicklungsstadien eines Typisierungssystems ihre Funktion ändern. So kann sich derselbe Autor unter Umständen in einem Werk parodistisch mit romantischen Typisierungsvorlagen auseinandersetzen, in einem späteren Werk jedoch eine weniger ablehnende Haltung gegenüber der romantischen Tradition einnehmen[40]

In jedem Fall jedoch wird die Konkretisationsarbeit des Lesers hier in v e r s c h i e d e n e Richtungen gelenkt. Ob vorgegebene Muster rein instrumental, polemisch-antagonistisch oder affirmativ verwendet werden, der Leser hat ein kompliziertes und vielschichtiges Bedeutungsgefüge zu erstellen, da die

---

39 Vgl. dazu Pierre Macherey, Zur Theorie der literarischen Produktion. Studien zu Tolstoj, Verne, Defoe, Balzac, Darmstadt/Neuwied 1974, S. 122.

40 Ein Beispiel dafür bietet die literarische Entwicklung Turgenevs, dessen später Roman "Dym" (1867; vgl. besonders die Beziehung Litvinov-Irina) ein sehr viel positiveres Verhältnis zur romantischen Tradition zeigt als seine frühen 'antiromantischen' Erzählungen, z.B. "Andrej Kolosov" (1844). Vgl. dazu V.N. Tichomirov, O tradicijach romantizma v romanach I.S. Turgeneva i I.A. Gončarova. In: Vtoroj mežvuzovskij Turgenevskij sbornik, Orel 1968; ebenso P.I. Gražis, Turgenev i russkij romantizm, Kazan' 1966.

'Botschaft' der Typisierung jenseits der vertrauten Muster konstituiert werden muß und dennoch in ständiger Wechselbeziehung zu diesen steht. Denn traditionelle Muster werden aus ihrem herkömmlichen Kontext gelöst und verlieren damit ihre ursprüngliche semantische Bedeutung. Sie dienen zunächst als Formeinheiten, die in je unterschiedlicher Weise in ein neues Typisierungssystem eingebaut und hier einer neuen Semantisierung unterzogen werden. Im Zusammenhang damit erfolgt aber auch eine Reaktivierung der ursprünglichen Merkmalbündel und Handlungsabfolgen (selbst in den Fällen, wo sie im Bewußtsein des Lesers ihre Inhaltlichkeit verloren haben), die nicht länger rein formale Konstruktionsgrundlagen des Textes sind, sondern mit neuen Bedeutungen ausgestattet werden und auf diese Weise unwillkürlich a u c h zum mythologischen Ausgangspunkt zurückführen[41].

Ein besonders anschauliches Beispiel für ein typologisches Strukturmodell der komplexen Bedeutungsbildung liegt dann vor, wenn universale Grundmuster in soziale Muster überführt werden, wenn also die Merkmalbündel tradierter Typengestalten sowie tradierte Kompositionsstrukturen (sogenannte 'wandernde Sujets') zur repräsentativen Darstellung zeitgenössischer sozialer Gruppen und ihrer typischen Beziehungen und Konflikte verwendet werden[42].

Ein theoretischer Ansatz zu einem solchen Modell ist z.B. in Turgenevs Essay "Gamlet i Don Kichot" (1860) zu sehen, Möglichkeiten seiner Realisierung zeigen zahlreiche Werke Turgenevs[43].

---

41 Vgl. dazu Lotmans Untersuchungen zu Puškins Gedicht "Prorok" und Alberto Moravias Roman "Ungehorsam". (Die Entstehung des Sujets, S. 40 ff.)

42 Beispiel: die Bedeutung Robinson Crusoes und der Inselthematik für die repräsentative Darstellung einer Industriegesellschaft und der Beziehungen Natur-Wissenschaft in den Romanen Jules Vernes ("Reise zum Mittelpunkt der Erde", "Die Schule der Robinsons", "Die geheimnisvolle Insel" etc.). Vgl. dazu Macherey, S. 73 ff.

43 Beispiele: die Erzählungen "Gamlet Ščigrovskogo uezda" (1849) und "Asja" (1858) sowie alle sechs Romane Turgenevs.

In der Kritik führt das Zusammentreffen universaler und sozialer Muster häufig zu fruchtlosen Debatten über die überzeitliche o d e r zeitgebundene Repräsentanz der typisierten Wirklichkeitselemente[44]. Der methodische Fehler dieser Interpretationsweisen liegt in der Mißachtung der Tatsache, daß hier zwei divergierende semantische Felder durch Montage in n e u e Bedeutungszusammenhänge treten. Sehr viel wichtiger wäre es dagegen, nach den jeweiligen autorenstrategischen Implikationen solcher typologischer Kontextbildungen zu fragen.

Zunächst handelt es sich hier um ein Verfahren der Desautomatisierung, da zwei verschiedene Vorstellungs- und Erfahrungsbereiche - mythologisch-literarische Tradition und zeitgenössische soziale Umwelt - in einen für den Leser ungewohnten Zusammenhang gebracht werden. Damit wird der ästhetische Erwartungshorizont gesprengt, der Unbestimmtheitsbetrag eines Textes und damit die Anforderung an die Kompositionsleistung des Lesers erhöht. Je mehr die Aktivitäten des impliziten Lesers provoziert werden, desto mehr wird auch seine Aufmerksamkeit auf die im Werk abgebildeten Wirklichkeitselemente gelenkt, desto effektiver können die Lenkungsstrategien des typisierenden Autors ausfallen.

Der Leser - auf diese Weise verstärkt am Typisierungsprozeß beteiligt - sieht sich bei der Montage von archetypischen und sozialen Mustern einer e r w e i t e r t e n Identifikationsbasis gegenüber, denn:

1. werden automatisierte Typisierungsvorlagen aufs neue aktualisiert;
2. kann der typisierende Autor eben durch Verwendung dieser überzeitlichen Vorlagen zeigen, daß die dargestellten Vorgänge nicht n u r für eine bestimmte gesellschaftliche Schicht oder Berufsgruppe repräsentativ ist, sondern gleichermaßen 'allgemeinmenschliche' Phänomene darstellen.

Je größer der Unbestimmtheitsbetrag eines literarischen Textes ist, desto vielfältiger wird das Angebot an Assoziations-

---

44 So bei René Wellek, Grundbegriffe der Literaturkritik (Sprache und Literatur. 24), Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1965, S. 174 f

und damit auch Identifizierungsmöglichkeiten für den impliziten Leser. Insofern bedeutet der mit der historischen Entwicklung der narrativen Gattungen verbundene 'Rückzug des Erzählers'[45] auch für die Strategien der Leserlenkung im Typisierungsprozeß eine wichtige Akzentverschiebung.

Wenn wie in den Romanen Balzacs der auktoriale Erzähler als allwissend und grundsätzlich 'zuverlässig' (im Sinne von Booth's "reliable narrator")[46] verstanden werden will und aufgrund seiner Distanz zur dargestellten Welt, seiner Sicht der Figuren "par derrière" (Pouillon)[47], seines panoramatischen Überblicks nicht nur über den jeweiligen Einzelvorgang, sondern auch über die Funktionsgesetze und Mechanismen gesellschaftlichen Lebens überhaupt der erzählten Welt und damit auch den Konstellationen und Wechselbeziehungen der Figuren prinzipiell v o r geordnet ist, dann sind auch dem Assoziationsraum des Lesers deutliche Grenzen gesetzt. Da hier die gesamte Information des Lesers von der Perspektive des auktorialen Erzählers abhängt, der sich in diskursiven Einmischungen und Kommentaren zusätzliche Möglichkeiten der suggestiven und manipulativen Beeinflussung des Lesers schafft, werden auch die vom Leser zu konstituierenden

---

45 Eine Tendenz (kein Gesetz! Gegenbeispiel: die Rolle des Erzählers bei Dostoevskij), die in der Prosaentwicklung des 19. Jahrhunderts einsetzt und mit der Legitimierung des Romans als Gattung (im Gegensatz zum 18. Jahrhundert) zu erklären ist. Allerdings bietet auch die Prosa des 18. Jahrhunderts genügend Beispiele für ein besonders hohes Maß an Unbestimmtheit, so Laurence Sternes "Tristam Shandy" (1759-67), Denis Diderots kasuistisch strukturierte Prosa (z.B. Diderots Roman "Jacques le Fataliste" (1773-75) oder seine 'Contes'). Im Unterschied zum Roman des 19. Jahrhunderts handelt es sich hier jedoch eher um Legitimationssymptome (Illusionsdurchbrechung durch Ironisierung und Bagatellisierung des Inhaltlichen) mit dem Ziel einer Überwindung der Ächtung des Romans in der Klassik (vgl. etwa Boileaus "Art poétique" (1674)).

46 Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago 1968.

47 J. Pouillon, Temps et roman, Paris 1946. Pouillon führt in diesem Werk die Begriffe 'vision avec' bzw. 'dedans' und 'vision par derrière' bzw. 'dehors' ein. Diese Gegenüberstellung entspricht der Opposition von 'external point of view' vs. 'in-

Bewertungsvorgänge spürbar vorformuliert[48].

Je mehr jedoch das Monopol eines 'allwissenden' Erzählers durch eine Pluralität von Perspektiven gesprengt wird, je mehr an die Stelle einer einheitlichen und ungebrochenen Weltsicht ein vielschichtiges System von Auffassungen und Beurteilungen tritt, desto gründlicher muß der Leser die vorgegebenen "schematisierten Ansichten" (Ingarden) prüfen, desto aktiver also nimmt er am Typisierungsprozeß teil. Ob auktoriale, personale oder Ich-Erzählsituation (im Sinne von Stanzels Erzähltypologie)[49] - der Leser hat die Zuverlässigkeit des typisierenden Mediums auf seine Eindeutigkeit bzw. Ambivalenz hin zu untersuchen und aus der Spannung zwischen den verschiedenen Erzählinstanzen das immanente Wertgefüge der Typisierung zu erstellen. Denn selbst in Texten von extrem hoher Unbestimmtheit wie etwa in den Romanen Flauberts, wo direkte Verständnishilfen, explizite Stellungnahmen fehlen, wo Raum-, Zeit- und Handlungsstruktur auf das personale Bewußtsein hin organisiert sind, wird durch die Besonderheiten der erzählerischen Vermittlung[50] Aufmerksamkeit, Nähe und Distanz des Lesers gegenüber der dargestellten Welt, den Personen und ihren Verhaltensweisen, ihren sozialen und moralischen Normen gesteuert.

Doch gerade solche Texte, die erhöhte Anforderungen an die Konkretisierungsarbeit des Lesers stellen und den Leser in verstärktem Maße zu Reaktionen und subjektiven Stellungnahmen provozieren, können unter Umständen mehr über die typische Bedeutung

---

ternal point of view' bei Percy Lubbock und von 'äußerem' und 'innerem' Erzählstandpunkt bei Boris Uspenskij. (Percy Lubbock The Craft of Fiction, London 1921; Boris Uspenskij, Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform (edition suhrkamp. 673), Ffm. 1975.)

48 Vgl. dazu Genette über die "ideologische Funktion des Erzähler bei Balzac. (Gérard Genette, Figures, III, Paris 1966, S. 262.

49 Franz K. Stanzel, Typische Formen des Romans, Göttingen ^{4}1970.

50 Bei Flaubert geschieht dies durch stilistische Unterordnung unter den Gegenstand des Erzählens und das Erleben der Personen - z.B. Emma Bovarys ("Madame Bovary", 1856) oder Frédéric Moreaus ("Education sentimentale", 1869) - bei gleichzeitigem Doppelspiel zwischen implizitem Erzähler und Romanfiguren und Ambiguität zwischen objektiven Feststellungen und affektiver Sicht.

ihrer Figuren aussagen, sie unmittelbarer als soziokulturelle Typen in typischen Umständen zeigen, als dies durch explizite Stellungnahmen und unverstellte Ideologie möglich wäre[51].

Voraussetzung für diese 'erzählerlose' Typisierung war allerdings die Kanonisierung der Prosagattungen. Solange sich der Roman als literarische Form einer repräsentativen Wirklichkeitsdarstellung legitimieren mußte, bedurfte es der Vermittlung eines persönlichen Erzählers, der für eine stabile Interaktion zwischen Text und Leser sorgte und die Typik der dargestellten Verhältnisse garantierte. Erst als dieser Legitimationsprozeß abgeschlossen war (etwa Mitte des 19. Jahrhunderts), konnte der typisierende Autor auf den Erzähler als Orientierungswert der Typisierung verzichten und Verallgemeinerungsvorgänge durch subtilere Verfahren wie Beschreibung und Perspektivik steuern.

Für die russische Literatur der dreißiger und vierziger Jahre waren diese Voraussetzungen jedoch noch nicht gegeben. Wenn in der Literatur dieser Zeit dem Erzähler als integrierendem Funktionselement eine zentrale Rolle zufällt[52], so ist dies nur e i n Aspekt einer insgesamt l i n e a r e n Bedeutungsbildung, die die Typisierungsprinzipien der dreißiger und vierziger Jahre kennzeichnet.

---

51 Dies bedeutet gleichzeitig, daß die These von Elisabeth Berres, wonach der Aufforderungscharakter einer Literatur mit durchgehalten eindimensionaler Sicht eines Erzählers stärker sei als bei Konkurrenz verschiedener Standpunkte, zu relativieren ist. Gerade die Auseinandersetzung des Lesers mit v e r s c h i e d e n a r t i g e n Standpunkten und subtileren Verfahren der Leserbeeinflussung kann größeren Appellcharakter haben und den Leser zu kritischeren Reaktionen gegenüber der dargestellten Welt provozieren als eine der dargestellten Welt vorgeordnete Erzählerperspektive. (Strategien der Leserbeeinflussung, Magisterhausarbeit, Masch., München 1974, S. 129.)

52 Näheres dazu siehe Berres; ebenso J.R. Döring (Hrsg.), Literaturwissenschaftliches Seminar: Zur Analyse dreier Erzählungen von Vl.I. Dal'. Mit einem methodologischen Geleitwort von Johannes Holthusen (Slavistische Beiträge. 93), München 1975, S. 119-155.

Da die literarische Entwicklung dieser Periode für den paradigmatischen Kontext des Gončarovschen Typisierungssystems besonders wichtig ist, erscheint es notwendig, sie hier in ihren wesentlichen Tendenzen zu skizzieren - nicht um damit zu neuen literaturtheoretisch oder literarhistorisch relevanten Erkenntnissen über den russischen Naturalismus zu gelangen, sondern um Gončarovs Typisierungssystem in seinem konkreten Funktionszusammenhang bestimmen zu können.

1.3. Die 'naturale Schule' und das gesellschaftskritische Postulat der Typisierung

Die literarische Entwicklung der dreißiger und vierziger Jahre ist vor allem als Absetzung vom romantischen Kanon, der romantischen Auffassung vom Verhältnis Mensch - Umwelt und seiner ästhetischen Realisierung in der Opposition Zentralgestalt vs. Umgebung zu sehen.

Während im romantischen System Ideal und Wirklichkeit streng voneinander getrennt sind und dieses in einer absoluten Überhöhung des zentralen Helden über die Menge (tolpa) und der Einheit von Autorenperspektive und Perspektive der Zentralfigur seinen strukturellen Ausdruck findet, tendiert die Literatur der Folgezeit zu einer Umdeutung der beiden Oppositionsglieder.
Die einzelnen Stufen dieser Entwicklung sind[53]:

1. Reduktion des Kontrastes zwischen Held und Umgebung;
2. Gleichberechtigung der beiden Oppositionsglieder[54];
3. Evolution des Darstellungsgegenstandes in Richtung auf <u>Mittleres</u>, <u>Durchschnittstypisches</u>, das jetzt die Rolle des Repräsentativen erhält[55];

---

53 Vgl. dazu ausführlich Jurij Mann, Formirovanie teorii realizma v Rossii v pervoj polovine XIX v.. In: Razvitie realizma v russkoj literature v trech tomach, pod. red. U.R. Fochta, I, Moskva 1972, S. 292-342.

54 Der Beginn dieser Entwicklung wird in Puškins "Evgenij Onegin" gesehen, wo die zeitgenössische, am romantischen Normensystem orientierte Kritik die 'moralische Wahrheit' auf der einen Sei monopolisiert suchte und nicht den dialogischen Charakter des Konfliktes verstand.

55 Beweismaterial für diese Entwicklungsstufe fand die Kritik der

4. Verletzung des Gleichgewichts der Opposition zugunsten des zweiten Oppositionsgliedes, von Umgebung und Hintergrund, die nun als Zentrum des ästhetisch und philosophisch Bedeutsamen aufgefaßt werden.

Wirklichkeit - in vorrealistischer Zeit vertikal in verschiedene Seinssphären mit unterschiedlicher Wertigkeit und daher auch unterschiedlicher Relevanz für die literarische Typisierung gegliedert - wird in neuer Weise thematisiert: Der Prozeß der Entromantisierung, als dessen Anfangspunkt Jurij Mann die Aufspaltung der Einheit von Autoren- und Heldenbewußtsein sieht[56], führt zur Aufwertung und Zentralisierung der vorher ausgegrenzten Seinssphären und ihrer Integration als Teile e i n e r realen Welt.

Dies bedeutet eine entscheidende Verschiebung im Typisierungsmaterial und der Methode literarischer Typisierung: Norm der Typisierung ist nicht mehr ein überzeitliches, ahistorisches Ideal, sondern die e m p i r i s c h e historische und soziale Realität selbst. Typisierung wird zur repräsentativen Darstellung einer historisch-soziologisch determinierten Wirklichkeit.

Auf besondere Weise hat sich die sogenannte 'naturale Schule' (natural'naja škola) dieses Typisierungsprinzip zu eigen gemacht. Mit Recht ist diese literarische Periode dem "Umkreis des aus dem Konflikt mit der Romantik zunächst in einer p u r i s t i s c h e n Form hervorgegangenen Realismus"[57] zugerechnet worden. Denn obwohl es sich bei der 'naturalen Schule' nicht um ein literarisches

---

30er Jahre in Werken Puškins - außer "Evgenij Onegin" besonders in den Poemen "Graf Nulin" (1825/1828) und "Domik v Kolomne" (1830) - und vor allem bei Gogol'.

56 Utverždenie kritičeskogo realizma. Natural'naja škola. In: Razvitie realizma v russkoj literature, I, S. 234-291; hier: S. 235.

57 Döring, S. 14; Hervorhebung von mir, M.R.

System handelt, das sich mit der Ähnlichkeit der gesellschaftspolitischen Perspektiven der Autoren[58] oder mit der Festlegung auf das Genre der 'physiologischen Skizze' erschöpfend beschreiben ließe, sondern eher - wie Jurij Mann hervorgehoben hat - um einen Schnittpunkt "vieler ideell-stilistischer Richtungen"[59], erscheint das Grundproblem der 'naturalen Schule' - die funktionalen Beziehungen zwischen Mensch und Umgebung - im Vergleich zu dem sehr viel komplexeren Verständnis dieser Relation während und nach Auflösung der 'naturalen Schule' - zumindest im Ansatz radikal und eindeutig gestellt.

Die Autoren der 'naturalen Schule' gehen von einer 'natürlichen' Gleichheit aller Menschen aus. Unterschiede entstehen erst durch die - meist nicht selbstgewählte - Zugehörigkeit zu einem bestimmten sozialen Milieu. In jedem Fall aber wird der Mensch durch sein soziales Milieu d e f o r m i e r t . Aufgabe literarischer Typisierung ist es, durch Darstellung begrenzter Wirklichkeitsausschnitte ein panoramatisches Bild der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse zu vermitteln und gleichzeitig die Übermacht dieser Verhältnisse über den Menschen deutlich zu machen. Damit soll erreicht werden, daß der zeitgenössische Leser in den dargestellten Wirklichkeitsbereichen seine eigene soziale Umwelt wiedererkennen und ein kritisches Verhältnis zu ihr gewinnen kann. Um diese Rückkoppelung zu gewährleisten, bedarf es inhaltlicher und kompositorischer Typisierungsmuster, durch die die veränderte gesellschaftliche Wirklichkeit der vier-

---

58 So bei V.I. Kulešov, "Natural'naja škola" v russkoj literature XIX v., M. 1965. Zur Kritik an Kulešov siehe J.U. Peters, Turgenevs "Zapiski ochotnika" innerhalb der očerk-Tradition der 40er Jahre. Zur Entwicklung des realistischen Erzählens in Rußland (Veröffentlichungen der Abteilung für slavische Sprachen und Literaturen des Osteuropa-Instituts. 40), Berlin 1972 S. 14 ff.; ebenso J. Mann, Čelovek i sreda. Zametki o "natural'noj škole". In: Voprosy literatury 9 (1968), S. 115-134; hier: S. 115.

59 "Die konstruktive Einheit der naturalen Schule liegt in der Gemeinsamkeit bestimmter Typen von Konflikten, Sujetschemata und Motiven und der sich darin ausdrückenden Philosophie." (Utverždenie kritičeskogo realizma, S. 291.)

ziger Jahre, die mit der allmählichen Industrialisierung entstandene Vielfalt der gesellschaftlichen Gruppen repräsentativ abgebildet und dem Leser eine geeignete Identifikationsbasis gegeben werden kann.

Es entspricht der antiromantischen Zielsetzung der 'naturalen Schule', daß sich ihre Autoren nicht mit einer N e u - übersetzung tradierter Typenmuster begnügen, sondern sich ihre eigenen Typisierungsvorlagen schaffen. Sie finden sie auf induktivem Wege: in der gegenwärtigen, durch Rangordnungen und Klassenschranken verbauten sozialen Umwelt - vorzugsweise in den unterprivilegierten Bevölkerungsschichten, nicht nur bei den leibeigenen Bauern, sondern vor allem in den unteren Schichten der sich durch die beginnende Industrialisierung umstrukturierenden Stadtbevölkerung.

Die Typenmuster der Vergangenheit, hervorgegangen aus der gesamteuropäischen und spezifisch russischen literarischen Tradition, Repräsentanten idealisierter Einzelschicksale wie Hamlet, Don Quichote, Faust, Childe Harold oder Čackij werden aufgegeben zugunsten sozialer Muster der Gegenwart. Zumindest gilt dies für diejenige Richtung der 'naturalen Schule', die Jurij Mann als 'naturale Schule' im weiteren Sinne[60] versteht und die ihren sinnfälligsten Ausdruck im Genre der physiologischen Skizze gefunden hat[61].

Die Funktion des 'Helden der Zeit', des genialen Einzelnen der vorrealistischen Epoche übernimmt der antiromantische, g e w ö h n l i c h e Mensch, den man in dem kleinen Beamten aus

---

60 Filosofija i poêtika natural'noj školy. In: Problemy tipologii russkogo realizma, M. 1969, S. 241-305; hier: S. 284.

61 Zur Entwicklungsgeschichte des Begriffs der Physiologie und der Gattung der physiologischen Skizze, ihren Erscheinungsformen in Frankreich sowie den verschiedenen Entwicklungssträngen, die in Rußland zur Herausbildung der Skizzenliteratur der 'naturalen Schule' geführt haben vgl. Peters, S. 20 ff.; Berres, S. 9 ff.; A.G. Cejtlin, Stanovlenie realizma v russkoj literature. Russkij fiziologičeskij očerk, M. 1965.

Gogol's Novelle "Šinel'" (1842) literarisch realisiert sieht. Gogol's "malen'kij čelovek" gilt als besonders typischer Repräsentant der sozial und politisch unterdrückten städtischen Bevölkerung und dient deshalb als eine der wesentlichen Typisierungsvorlagen, als 'Metatyp' im Sinne von L.M. Lotmans "sverchtip"[62], der in den Werken der 'naturalen Schule' in den verschiedensten Varianten, als Angehöriger unterschiedlicher sozialer Milieus auftaucht und doch grundlegende Merkmale ununverändert beibehält, die dem zeitgenössischen Leser eine l i n e a r e Identifikation der abgebildeten Wirklichkeitselemente mit der eigenen sozialen Realität ermöglichen:

1. Er ist Prototyp, passiver Funktionsträger seines sozialen Milieus.
2. Er wird deshalb primär auf der sozialen Repräsentationsebene erfaßt; alle weiteren Merkmale - psychologische, intellektuelle etc. - sind innerhalb der durch die Sozialstruktur festgelegten Grenzen angeordnet.
3. Als durchschnittstypischer (und nicht extremtypischer) Repräsentant einer gesellschaftlichen Gruppe zeichnet er sich durch ein Übergewicht gruppenspezifischer über individuelle Merkmale aus.

Dies bedeutet eindimensionale Typisierung: Der Typus der frühen 'naturalen Schule' ist Träger fester, invariabler, durch die soziale Umgebung vorgegebener Merkmale. Er repräsentiert einen Z u s t a n d , nicht die Entwicklung gesellschaftlicher Strukturen.

---

62 "Wenn wir mit dem Terminus 'Metatyp' einen Typen bezeichnen, der in seinem historischen Dasein eine besonders expansive Bedeutung erhalten hat, der durch vielfältige schöpferische Interpretationen bereichert worden ist und einen äußerst weiten Kreis von sozialen und psychologischen Erscheinungen verallgemeinernd zusammenfaßt, einen Typen der Typen, so verstehen wir die Bedingtheit dieses Terminus." (L.M. Lotman, Realizm russkoj literatury 60ch godov XIX veka, Leningrad 1974, S. 96, Anm. 42.)

Für die kompositorischen Aspekte der Typisierung ergibt sich daraus, daß in den Werken der 'naturalen Schule' klassifikatorische/sujetlose Textstrukturen dominieren. In besonders radikaler Weise haben die Autoren der physiologischen Skizzen diese klassifikatorische Modellierung der Wirklichkeit realisiert. Die Typengestalten der Skizzenliteratur werden anhand von sozialen, schichten- und berufsspezifischen Merkmalen klassifiziert: aufgrund der Zugehörigkeit zu einem sozialen Stand[63] oder einer Berufsgruppe[64], sozial bedingter Sitten und Bräuche, Beschäftigungen und Tätigkeiten[65] oder aufgrund des gesellschaftlichen Ortes, der für das Zusammentreffen von Repräsentanten verschiedener sozialer und schichtenspezifischer Gruppen oder von Varianten ein- und derselben Gruppe typisch ist[66]. Hiermit werden die Typen l o k a l i s i e r t [67], mit ihrer sozialen Umgebung identifiziert und treten hinter ihrem Milieu zurück - im Unterschied zu den Figuren Gogol's, wo ebenfalls Typen und Milieu identifiziert werden, das Milieu jedoch auch durch die besonderen Merkmale des jeweiligen Trägers bestimmt ist[68], da die Typik der Gogol'schen Figuren über eine reine soziale und schichtenspezifische

---

63 Beispiel: Turgenevs Poem "Pomeščik" (1846).

64 In vielen Fällen wird der Repräsentant einer bestimmten Berufsgruppe durch Ortsangaben näher spezifiziert, z.B. in Dal's "Peterburgskij dvornik" (1844), Grigorovičs "Peterburgskie Šarmanščiki" (1845) oder in Panaevs "Peterburgskij fel'etonist" (1841).

65 So in Nekrasovs "Peterburgskie ugly" (1845), Butkovs "Peterburgskie veršiny" (1845/46) oder Kul'čickijs "Omnibus" (1845).

66 Beispiele bieten Kokorevs Skizzen "Čaj v Moskve" (1848), "Svad'ba v Moskve" (1848) und "Melkaja promyšlennost' v Moskve" (1848).

67 Näheres dazu siehe J. Mann, Čelovek i sreda, S. 117 ff.und: ders., Filosofija i poëtika, S. 272 ff.

68 Beispiel: die Zimmer der von Čičikov betretenen Gutshöfe in "Mertvye duši".

Klassifizierung hinausgeht[69].

Dies ist nur einer der zahlreichen Unterschiede zwischen den Typisierungsprinzipien der Physiologisten und Gogol's, dessen literarisches System für die Konstituierung der 'naturalen Schule' sicherlich von großer Bedeutung gewesen ist, ohne jedoch in den Kategorien dieser Richtung aufzugehen[70]. Deshalb ist Belinskijs Apostrophierung Gogol's zum "Vater der 'naturalen Schule'" richtig und zugleich reduktionistisch.

Aus dem Interesse der Physiologisten an den Gesetzen der sozialen Wirklichkeit, des schichten- und berufsspezifischen Milieus erklärt sich der Vorrang der Raumbezüge vor den Zeitbezügen: Nicht der Raum w e c h s e l und eine damit verbundene Entwicklung und Psychologisierung stehen im Mittelpunkt der Skizzenliteratur, sondern die detaillierte Beschreibung eines bestimmten sozialen Raumes, Milieudarstellung und Milieukritik. Soziale Räume innerhalb Petersburgs, Moskaus oder der Provinz gewinnen dadurch für die Typisierung an Bedeutung, daß Figuren und Gegenstände der Umgebung identifiziert werden (durch Verdinglichung von Belebtem einerseits und Belebung von Unbelebtem andererseits).

Die Ausgrenzung der historisch-linearen Dimension gilt vor allem für zwei Spielarten der Skizze:

1. den zur wissenschaftlichen Abhandlung tendierenden Skizzentypus mit Dominanz von Definitionen, verallgemeinernden Feststellungen und Kommentaren und Reduktion der Figuren auf die Funktion von 'Beweismaterial'[71];

---

69 Vgl. J. Mann (Filosofija i poėtika, S. 271.), der an Typen wie Korobočka, Nozdrev, Pluškin etc. zeigt, in welcher Weise den Gogol'schen Figuren die soziale Geschlossenheit (zamknutost') der Typen aus den physiologischen Skizzen fehlt.

70 Vgl. dazu die beiden Arbeiten V.V. Vinogradovs: Gogol' i natural'naja škola, Leningrad 1925; Ėvoljucija russkogo naturalizma. Gogol' i Dostoevskij, L. 1929. Außerdem das Kapitel "Dal's Verhältnis zu Gogol'". In: Döring, S. 172-178.

71 Beispiel: die Physiologien des "Finskij vestnik". Zur typologischen Einteilung der physiologischen Skizzen siehe Peters, S. 52 ff.

2. den auf Anschaulichkeit und Vollständigkeit bedachten Skizzentypus, wo Figuren durch eine möglichst große Zahl gruppenspezifischer Merkmale eine ganze Gattung repräsentieren und verallgemeinernde Kommentare lediglich Ergänzungsfunktion haben[72].

Eine Ausweitung der sujetlosen Skizze, die den typischen Repräsentanten eines sozialen Kollektivs außerhalb des Zeitablaufs zeigt, bildet der als fortlaufende Erzählung organisierte Skizzentypus[73], insbesondere da, wo er die Biographie eines Typus darstellt, den Lebensweg in seiner Ganzheit oder zumindest in seinen entscheidenden Stadien modelliert (so bei Dal', Panaev und Sollogub).

Dennoch bedeutet die Darstellung der Biographie eines Typus noch nicht notwendig eine Erweiterung seiner Dimensionalität. Sie kann rein klassifikatorisch sein, wenn sie das Schicksal eines typischen Individuums gleichzeitig als dasjenige einer ganzen Gruppe ausweist, als 'typische Umstände' nicht nur e i n e n sozialen Raum detailliert vermittelt, sondern verschiedene Räume, in die der Typus in den verschiedenen Stadien seiner Entwicklung integriert wird, ohne Individualität oder eigene Identität zu gewinnen. Gerade die Modellierung eines Lebensweges bietet dem durchschnittlichen Leser eine - im Vergleich zur sujetlosen Skizze - vollständigere Information über die sozialen Verhältnisse der Zeit.

Eine deutliche Verschiebung im Typisierungssystem der 'naturalen Schule' mit einer Neuordnung des Verhältnisses von Klassifizierung und Charakterisierung zeigt sich jedoch erst in der von Jurij Mann als 'naturale Schule' im engeren Sinne[74] bezeichneten Entwicklungslinie. Sie bringt eine entscheidende Änderung in den funktionalen Beziehungen zwischen den Kategorien Mensch und Milieu.

---

72 Beispiel: Dal's "Peterburgskij dvornik".

73 Beispiel: Panaevs "Vstreča na stancii" (1842/1847).

74 Filosofija i poëtika, S. 242.

Mit der allmählichen Herausnahme des typischen Individuums aus seiner sozialen Umgebung und verstärkten Gegenüberstellung von Mensch und Milieu werden natürlich-anthropologische Merkmale thematisiert, die Relation Mensch-Milieu mehr und mehr als Wechselwirkung zwischen "Wirklichkeit und menschlichem Wesen, historischem Prozeß und einer schon irgendwo vor der historischen Linie herausgebildeten menschlichen Natur"[75] modelliert. Je größer der Abstand zwischen natürlichen Merkmalen und Merkmalen der sozialen Umgebung wird, desto mehr verschiebt sich das Verhältnis von Klassifizierung und Charakterisierung zugunsten letzterer. Während in sentimentalischen[76] oder pathetischen[77] Ausformungen der Skizze einzelne Figuren nur durch besondere Verfahren des Erzählers (Verteidigung der positiven, durch negative Umweltbeeinflussung nur verdeckten primär-natürlichen Merkmale) aus der Gruppe Gleichgearteter ausgesondert und hervorgehoben werden, erscheinen in der anthropologischen Richtung der 'naturalen Schule', bei Autoren wie Galachov und Pleščev[78] Mensch und Wirklichkeit, natürliche Merkmale und Merkmale der sozialen Umgebung in scharfem Kontrast.

Der typische Konflikt basiert auf Oppositionen wie:

Mensch	vs.	Umwelt	
anthropologisch	vs.	sozial	
innen	vs.	außen	
dauerhaft	vs.	temporär	etc.

Mit dieser anthropologischen Fragestellung werden psychologische Vorgänge in verstärktem Maße wichtig für die Darstellung. Nicht mehr der in Außenperspektive, fest mit seinem Milieu verschmolzene Typus steht im Mittelpunkt des Interesses, sondern die

---

75 Mann, Čelovek i sreda, S. 128 f.

76 Beispiele: Kokorevs "Izvoščiki lichači i van'ki" (1849) und Grigorovičs "Peterburgskie šarmanščiki".

77 Beispiel: Ostrovskijs "Zapiski zamoskvoreckogo žitelja" (1847)

78 Valerian Majkov auf Seiten der Kritik.

seelischen Konflikte und Entwicklungsmöglichkeiten des von seinem Milieu distanzierten typischen Individuums und die Frage nach den diesen Verhältnissen zugrundeliegenden Ursachen[79]. Daher die zunehmende Bedeutung sujethafter Erzählstrukturen mit Einbeziehung der Innenperspektive und Ausweitung der Dimensionalität von Raum und Zeit.

Dennoch ist auch mit dieser kontrastiven Gegenüberstellung von typischem Individuum und sozialer Umgebung noch kein Übergang zu mehrdimensionaler Typisierung vollzogen. In der Literatur der späten 40er Jahre bleibt der Widerspruch zwischen Individuum und Gesellschaft relativ statisch dargestellt und wird nicht in einem dynamischen Entwicklungsprozeß in der typischen Gestalt selbst entfaltet in der Weise, daß

> das innerste Wesen ihrer Persönlichkeit von solchen Bestimmungen bewegt und umrissen wird, die objektiv einer bedeutsamen Entwicklungstendenz der Gesellschaft angehören.[80]

Mit der Neuordnung des Verhältnisses von Klassifizierung und Charakterisierung und der dadurch bedingten Änderung der Erzählstruktur wird der Rahmen der Skizzenliteratur gesprengt, 'povest'' und Roman werden zum systemprägenden Genre der späten 'naturalen Schule'[81].

Gleichzeitig ist dieser Übergang zu umfassenderen Genres auf eine Erweiterung des Wirklichkeitsbegriffs zurückzuführen: Wirklichkeit wird jetzt nicht mehr wie in der physiologischen Richtung im engen Sinne des schichtenspezifischen und professionellen Milieus (sreda) erfaßt, sondern als

> das gesamte "unsichtbare System der Dinge" - das System der Politik, des Alltagslebens, der Sitten und Bräuche, Gewohn-

---

79 Beispiele: Kudrjavcevs "Poslednij vizit" (1844), Družinins "Polin'ka Saks" (1847) und Stankevičs "Ipochondrik" (1848).

80 "Nur dadurch, daß eine höchst allgemeine, soziale Objektivität aus den e c h t e s t e n T i e f e n e i n e r P e r s ö n l i c h k e i t h e r a u s w ä c h s t , kann ein wirklicher Typus entstehen." G. Lukács, Wider den mißverstandenen Realismus, S. 317 über die Vorraussetzungen "großer Typengestalten". Hervorhebungen von mir, M.R.

81 Gercens Novellen "Doktor Krupov" (1847) und "Soroka-vorovka" (1848) sowie sein Roman "Kto vinovat?" (1841-46/1847).

heiten und Geschmacksrichtungen, die historisch entstanden sind und sich die gesamte Gesellschaft untergeordnet haben[82].

Für die Typisierung folgt daraus eine Kombination v e r s c h i e - d e n e r Repräsentationsebenen und Erweiterung der Repräsentationsbereiche: Typen wie in Turgenevs "Zapiski ochotnika" werden nicht mehr auf ausschließlich sozialer, sondern auf sozialpsychologischer Repräsentationsebene erfaßt, als Repräsentanten nicht nur der Bauern von Kaluga und Orlov, sondern des russischen Bauern, oder, wenn man wie J. Mann den Verallgemeinerungsradius noch weiter faßt, als "Mensch allgemein" und als "russischer Mensch insbesondere"[83]. Tradierte Typenmuster, von denen die Physiologisten sich distanziert hatten, werden auf neue, mit den Prinzipien der 'naturalen Schule' vereinbare Weise aktualisiert: Die Bauern Chor' und Kalinyč repräsentieren gleichermaßen das archetypische Kontrastpaar Rationalist vs. Idealist, dessen universale Bedeutung dem Leser durch Parallelisierung mit historischen Gestalten[84] verdeutlicht wird. Damit kündigt sich das Grundprinzip der Turgenevschen Typisierung an: die Überführung traditioneller Typenmuster der gesamteuropäischen und nationalen Literatur in soziale Muster zur repräsentativen Darstellung sozialpsychologischer Konflikte[85]. Auf diese Weise wird das induktive Verfahren der Physiologisten bei Turgenev um ein deduktives Prinzip erweitert. Konkrete Erscheinungen der sozialen Wirklichkeit werden anthropologisch umgedeutet und mit kulturell tradierten Namen bezeichnet - eine Verfahrensweise, die sich in wesentlichen Punkten mit der Typisierungsmethode Gončarovs berührt und die beiden Autoren schließlich dazu verhalf, die Grenzen der Philosophie und Poetik der 'naturalen Schule' zu überwinden.

---

82 Mann, Filosofija i poėtika, S. 269.

83 Mann, Utverždenie kritičeskogo realizma, S. 281.

84 Beispiele: der Rationalist Chor' wird mit Sokrates, Goethe, Peter I. parallelisiert, der Idealist Kalinyč mit Schiller. Näheres zu den Typisierungsverfahren der "Zapiski ochotnika" siehe L.M. Lotman, S. 110 ff.

85 Vgl. dazu L.M. Lotman, S. 18 ff.

1.4. Gončarovs 'Theorie vom Typischen'

In den sechziger und siebziger Jahren fanden die Typisierungsprinzipien der 'naturalen Schule' in den Typusentwürfen der radikalen Kritiker - insbesondere Černyševskijs, Dobroljubovs und Pisarevs - eine den veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen entsprechende Weiterentwicklung und Umformulierung. So sehr auch die Typuskonzeptionen dieser Kritiker im einzelnen divergieren[86], sie haben doch eine gemeinsame Grundtendenz: Wie bei den Autoren der Skizzenliteratur resultiert der Typusbegriff der radikalen Kritiker aus der Erwartung einer Literatur mit gesellschaftskritischer Funktion, in der der literarische Typus primär auf der s o z i a l e n Repräsentationsebene erfaßt wird[87], seine sozialen Merkmale also den übrigen Merkmalen - psychologischen, intellektuellen etc. - prinzipiell vorgeordnet sind[88].

Der entscheidende Unterschied zu den Grundsätzen der 'naturalen Schule' liegt darin, daß die 'revolutionären Demokraten' von der Literatur nicht nur Kritik an den bestehenden gesellschaftlichen Einrichtungen, sondern - abgeleitet von dieser Kritik - auch Entwürfe für eine zukünftige gesellschaftliche Entwicklung erwarteten. Damit wird die gesellschaftskritische Funktion der Literatur mit einer gesellschaftsverändernden

---

86 Da die Typusentwürfe Černyševskijs, Dobroljubovs und Pisarevs bei Küppers (S. 167-198) sehr ausführlich erläutert sind, kann hier auf eine erneute Darstellung verzichtet werden.

87 Nicht auf psychologischer wie in den Oppositionspaaren der frühen realistischen Literatur (Onegin-Tat'jana, Pečorin-Maksim-Maksimyč, Rudin-Natal'ja), wo selbst Typen mit antagonistischen sozialen Repräsentationsbereichen primär anhand von psychologischen Kategorien typisiert werden. Vgl. dazu U.R. Focht, Puti russkogo realizma, M. 1963, S. 72 f.

88 Forderungen, die in der sog. 'Sickingen-Debatte' (Briefwechsel zwischen Marx, Engels und Lassalle über dessen 1859 entstandenes Drama "Franz von Sickingen") besondere Aktualität gewannen. Vgl. dazu Link, Die Struktur des literarischen Symbols, München 1975, S. 86-90.

Funktion verbunden. Material literarischer Typisierung sollen nicht nur v o r h a n d e n e soziale Kollektive und ihre exemplarischen Vertreter sein, sondern vor allem Erscheinungen, die in der gegenwärtigen sozialen Wirklichkeit als P o t e n t i a l angelegt, d.h. noch nicht oder nur unvollständig realisiert sind. Als repräsentativ gilt nun nicht mehr der literarische Typus des 'malen'kij čelovek', der den gesellschaftlichen Verhältnissen verständnis- und hilflos gegenübersteht, noch der Typus des 'lišnij čelovek', der zwar über gesellschaftliches Bewußtsein, jedoch nicht über die Fähigkeit zum Handeln verfügt, sondern der sogenannte 'neue Mensch'[89], der das Problem der 'lišnie ljudi', den "Gegensatz von Innerlichkeit und gesellschaftlichen Verhältnissen"[90], durch gesellschaftsverändernde Arbeit überwindet, denn nicht die Erstarrung gesellschaftlicher Strukturen, sondern ihre Mobilität und Veränderlichkeit soll durch literarische Typisierung sichtbar gemacht werden[91].

Dies bedeutet eine entschiedene Abkehr von den statischen Typisierungsprinzipien der 'naturalen Schule' und Hinwendung zu dynamischen Typisierungsmethoden.

In den Forderungen der 'revolutionären Demokraten' werden jedoch nur Tendenzen forciert, die sich in der Literatur jener Zeit abzeichnen und auch in Werken solcher Autoren zu finden sind, die die ideologischen Positionen der radikalen Kritiker nicht teilten.

Die sechziger Jahre sind durch den Kampf zwischen zwei verschiedenen Systemzuständen der literarischen Entwicklung gekennzeichnet: Die Typisierung stabilisierter und überschaubarer Lebensformen hatte sich automatisiert und wurde an die Peripherie gedrängt. In den Werken Dostoevskijs vollzog sich auch auf dem Gebiet literarischer Typisierung ein neuer, entscheidender Evolutionsschritt.

---

89 Vertreter der 'raznočincy', der sich aus Kaufmanns- und Beamtenschaft, unterer Geistlichkeit und Kleinbürgertum neu herausbildenden bürgerlichen Intelligenzschicht.

90 Küppers, S. 184.

91 Vgl. dazu L.M. Lotman, S. 340 ff.

Bei allen tiefgreifenden Unterschieden zwischen den ideo-ästhetischen Positionen Dostoevskijs und der 'revolutionären Demokraten' - Unterschieden, die hier nicht näher erläutert werden können[92] - gab es doch in einem wesentlichen Punkt eine Berührung: Man war sich darüber einig, daß gerade in der Entstehung begriffene Erscheinungen der Wirklichkeit Gegenstand literarischer Typisierung sein können und müssen - eine Forderung, die bei Dostoevskij (anders als bei den 'revolutionären Demokraten') auf der Überzeugung von nicht nur einer b e s o n d e r e n historisch bedingten Unbestimmtheit menschlicher Beziehungen und Charaktere s e i n e r Z e i t , sondern auch einer a l l g e m e i n e n Unbestimmtheit jeder "laufenden Wirklichkeit" (tekuščaja dejstvitel'nost') und schließlich der Unerkennbarkeit des Wesens der Dinge überhaupt[93] beruht[94].

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung sind Gončarovs theoretische Ausführungen zum Problem literarischer Typisierung zu sehen. Gončarov hat sein Typuskonzept nicht etwa als konsistentes Programm seinem literarischen Schaffen vorangestellt, sondern erst in den sechziger und siebziger Jahren, in der Periode der Vollendung seiner literarischen und ideologischen Entwicklung zu verschiedenen Anlässen im Rahmen von Briefen, Aufsätzen und Rezensionen entwickelt[95].

---

92 Näheres dazu siehe Küppers, S. 202 ff.

93 "'Die Wirklichkeit muß so dargestellt werden, wie sie ist', sagen sie, wo es doch so eine Wirklichkeit gar nicht gibt und auf der Welt nie gegeben hat, weil das Wesen der Dinge dem Menschen unzugänglich ist, und er vielmehr die Natur so wahrnimmt, wie sie sich in seiner Idee widerspiegelt, wenn sie seine Sinne durchläuft." (Dnevnik pisatelja za 1873 god, Paris 1945, S. 281.)

94 Vgl. dazu Küppers, S. 206.

95 Hauptquellen sind:
1. Literaturkritische Aufsätze wie: "Predislovie k romanu 'Obryv'" (1869/70, ersch. 1938); "Mil'on terzanij" (1872); "Materialy, zagotovlemye dlja kritičeskoj stat'i ob Ostrovskom", (1874, ersch. 1923); "Ėtjud o kartine Kramskogo 'Christos v pustyne'" (1874, ersch. 1921); "Opjat' 'Gamlet' na

Wenn Gončarov gerade zu diesem Zeitpunkt seinen ideo-ästhetischen Standort zu beschreiben suchte, so ist darin vor allem eine Antwort auf die wiederholten Angriffe der radikalen Kritiker zu sehen, die insbesondere in Gončarovs letztem Roman nicht ihre Forderung nach einer aktuellen, sozial und politisch richtungweisenden Literatur verwirklicht fanden. Insofern ist hier in ganz besonderer Weise der Kontextbedingtheit literaturtheoretischer Aussagen[96] Rechnung zu tragen.

---

russkoj scene" (1875); "Namerenija, zadači i idei romana 'Obryv'" (ca. 1876, ersch. 1895); "Lučše pozdno, čem nikogda" (1879). Alle zitiert nach I.A. Gončarov, Sobranie sočinenij v vos'mi tomach, Moskva: Goslitizdat, 1952-1955, Bd. VIII (M. 1955): Stat'i, zametki, recenzii, avtobiografii, izbrannye pis'ma. Alle weiteren Zitate nach dieser Werkausgabe.

2. Gončarovs Briefe an F.M. Dostoevskij, E.P. Majkova, A.V. und S.A. Nikitenko, A.F. Pisemskij, M.M. Stasjulevič, I.S. Turgenev und P.A. Valuev. (Nähere Angaben siehe Literaturverzeichnis I.A.3.)

3. Gončarovs Zensorberichte. (Siehe Literaturverzeichnis I.A.2

Die Rekonstruktion von Gončarovs poetologischem Konzept wird allerdings durch den fragmentarischen Charakter seiner persönlichen Dokumente erschwert. In seinem Essay "Narušenie voli" (Vestnik Evropy 3 [1889], S. 71-90) hatte Gončarov die Vernichtung seiner gesamten Briefe angeordnet - eine Anordnung, die zumindest zum Teil befolgt wurde. Von den erhaltenen Briefen liegt bis heute noch keine gesammelte Ausgabe vor. Alle bisher veröffentlichten Briefe Gončarovs sind in der Akademiebibliographie von A.D. Alekseev aufgeführt: Bibliografija I.A. Gončarova (1832-1964). Gončarov v pečati. Pečat' o Gončarove. Leningrad 1968, siehe das Register: "Ukazatel' pisem", S. 230-232.
Umfangreiches unveröffentlichtes Material aus Gončarovs persönlichen Dokumenten findet sich in den Handschriftenabteilungen des "Puškinskij Dom" (Institut russkoj literatury AN SSSR) und der Saltykov-Ščedrin-Bibliothek (Gosudarstvennaja Publičnaja biblioteka im. M.E. Saltykova-Ščedrina). Sämtliche in diesen beiden Archiven aufbewahrten Handschriften Gončarovs sind beschrieben in: 1. Rukopisi I.A. Gončarova. Katalog. S priloženiem neopublikovannoj stat'i. Sost. i. komm. B.I. Ravkonoj. Red. S.D. Baluchatyj. Vyp. 1. L. 1940.- 2. Opisanie materialov Puškinskogo Doma. V: I.A. Gončarov. F.M. Dostoevskij. M.-L. 1959, S. 7-77.

96 Vgl. dazu Jens Ihwe, Linguistik in der Literaturwissenschaft. Zur Entwicklung einer modernen Theorie der Literaturwissenschaft, München 1972, S. 320.

Gleichzeitig jedoch beschreibt das von Gončarov an zahlreichen außerfiktionalen Stellen dargelegte Typuskonzept die wesentlichen Grundsätze seiner praktischen Typisierung. Aus diesem Grunde sollen Gončarovs theoretischen Aussagen zur Typisierung der Analyse seiner praktischen Typisierungsverfahren vorausgeschickt werden. Es geht dabei nicht um den Nachweis einer direkt kausalen Abhängigkeit zwischen Theorie und Praxis der Typisierung. Entscheidend ist vielmehr die funktionale Bedeutung, die Gončarovs Typuskonzept in der ästhetischen Struktur seiner Romane hat, denn nicht Ideologie und thematische Konzeption sind Untersuchungsgegenstand und Bewertungskriterium dieser Arbeit, sondern Art und Grad ihrer künstlerischen Integration im Typisierungssystem seiner Romane.

Die späteren Strukturanalysen werden zeigen, daß das nachträglich formulierte Typuskonzept dieses Autors in je unterschiedlicher Weise als organisierendes Prinzip

1. im Typisierungssystem jedes Einzelwerkes,
2. in der Evolution des gesamten Typisierungssystems erscheint.

Intendiert ist ein kritischer Vergleich von theoretischen Aussagen und praktischer Typisierung, eine Untersuchung der Frage, in welcher Weise die praktische Typisierung dem ästhetisch-poetologischen Postulat entspricht, wo die Relation problematisch und eventuell widersprüchlich wird. In den Fällen, wo das Verhältnis zwischen Typuskonzept und praktischer Typisierung problematisch wird, muß nach der funktionalen Bedeutung dieser Verschiebungen gefragt und der Zusammenhang zwischen auktorialen und transauktorialen Evolutionsschritten untersucht werden.

Thesenartig läßt sich Gončarovs Typuskonzept folgendermaßen darstellen:

1. Typische Darstellung heißt für Gončarov wie für Gogol' und die Vertreter der 'naturalen Schule': "Darstellung gewöhnlicher Charaktere unter gewöhnlichen Umständen"[97]:

---

97 Küppers, S. 199.

> Tip [...] s toj pory i stanovitsja tipom, kogda on povtorilsja mnogo raz ili mnogo raz *byl zamečen*, prigljadelsja i stal vsem znakom[98].
>
> (Ein Typ [...] wird erst dann ein Typ, wenn er sich viele Male wiederholt hat oder viele Male *bemerkt worden ist*, sich die Augen an ihn gewöhnt haben und er allen vertraut geworden ist.)[98]

2. Typische Erscheinungen sind historisch repräsentativ. Sie spiegeln die Epoche wider, in der sie leben[99].

3. Typische Charaktere sind nicht wie für die meisten Autoren der 'naturalen Schule' nur Repräsentanten von Ständen und Klassen, sondern "stellen die kollektiven Merkmale ganzer Gesellschaftsschichten dar"[100], bilden ein "Ensemble gesellschaftlicher Verhältnisse"[101].

4. Typisches kann nur auf dem Wege der Evolution, nicht der Revolution entstehen. Material 'typischer Darstellung' ist das Leben, das sich in irgendeiner Gestalt, irgendeiner Physiognomie gesetzt hat (ustojavšajasja žizn')[102], denn:

> [...] pisat' samyj process broženija nel'zja: v nem ličnosti vidoizmenjajutsja počti každyj den' - i budut neulovimy dlja pera.[103]
>
> ([...] den Gärungsprozeß selbst kann man nicht wiedergeben: in ihm nehmen die Personen fast jeden Tag neue Züge an und werden unfaßbar für die Feder.)[103]

Gegenstand eines Kunstwerks können nur solche Erscheinungen sein, die infolge eines langen, in organischer Form an schon Bestehendes anknüpfenden Entwicklungsprozesses das Stadium des Experimentierens verlassen haben.

---

98 Gončarov, VIII, 459 (Brief an Dostoevskij vom 14.2. [27.2.] 1874); Hervorhebung im Original.

99 Gončarov, VIII, 72 ("Lučše pozdno, čem nikogda").

100 Gončarov, VIII, 168 ("Predislovie k romanu 'Obryv'").

101 Küppers, S. 201. Alle Hervorhebungen von mir, M.R.

102 Gončarov, VIII, 212 ("Namerenija, zadači i idei romana 'Obryv'").

103 Gončarov, VIII, 101 ("Lučše pozdno, čem nikogda").

Mit diesem Evolutionsgedanken mußte Gončarov in der literarischen und gesellschaftlichen Diskussion der 60er Jahre auf Widerstand stoßen, seine Maxime der "ustojavšajasja žizn'" wurde zum Anlaß seiner vielzitierten Kontroverse mit Dostoevskij über die Voraussetzungen literarischer Typisierung und löste heftige Kritik im radikalen Lager aus. Gončarovs Position in dieser Auseinandersetzung wird gewöhnlich mit dem Begriff der "statischen Typisierung"[104] beschrieben. Dennoch kann mit dieser Formel die Besonderheit des Gončarovschen Typuskonzepts nur sehr oberflächlich gekennzeichnet werden.

Um diese Besonderheit transparent zu machen, bedarf es einer differenzierenden Erläuterung der obengenannten Thesen, vor allem des Gončarovschen Evolutionsgedankens als Kern seiner Typuskonzeption.

Zu den paradigmatischen Elementen dieser Typuskonzeption gehören:

1. die 'organologische' Geschichts- und Gesellschaftsbetrachtung der Romantik, in der biologistische Vorstellungen - die zyklische Abfolge menschlicher Lebensalter - auf historische und gesellschaftliche Prozesse übertragen wurden[105];
2. die anthropologische Richtung der 'naturalen Schule' mit ihrer Aufspaltung der Relation Mensch-Wirklichkeit in ein dualistisches System von natürlich-anthropologischen und historisch-sozial determinierten Merkmalkomplexen und deren unterschiedlicher Bewertung.

Durch ihre syntagmatische Kombination und Verknüpfung treten diese Elemente in neue Bedeutungszusammenhänge und konstituieren

---

104 Küppers, S. 198; G. Stojanova, Literaturno-èstetičeskie vzgljady I.A. Gončarova. In: Nacional'naja konferencija prepodavatelej russkogo jazyka i literatury, Varna 1972, S. 151-155, insbes. S. 153 f.

105 Ein Denken, das genauer genommen schon im philosophischen System Herders (1744-1803) seinen Anfang nahm, in der Romantik dann insbesondere durch Winckelmann und die Gebrüder Schlegel systematisiert und ausgebaut wurde. Vgl. dazu R. Goll, Der Evolutionismus, München 1972, S. 40.

ein Typusmodell, das sich jeder schematisierenden Einordnung in das System der Romantik oder der 'naturalen Schule' entzieht.

Leben im Sinne des Gončarovschen Evolutionsgedankens beruht auf dem K o n t i n u i t ä t s p r i n z i p [106]:

> Žizn' vezde odna, to est' motiv ee odin i tot že, kak odin motiv prochodit v inoj opere čerez vse akty skvoz' rjad var'-jacij. Charakter i obstanovka žizni - to že, čto var'jacii na zadannuju temu.[107]
>
> (Das Leben ist immer das gleiche, d.h. sein Motiv ist immer das gleiche, wie ein Motiv in einer Oper alle Akte durch eine Reihe von Variationen durchzieht. Charakter und Umstände des Lebens sind wie Variationen über ein gegebenes Thema.)[107]

Dieser metaphorischen Umschreibung liegt ein gleichermaßen dualistisches wie organisches Welt- und Menschenbild zugrunde, das von der funktionalen Abhängigkeit "zweier ideenmäßiger Schichten"[108] ausgeht:

1. einer natürlich-anthropologischen Schicht;
2. einer historisch und sozial determinierten Schicht.

Diese beiden Schichten bilden Oppositionsvarianten wie:

innen	vs.	außen
zeitlos	vs.	zeitlich
konstant	vs.	variabel
universal	vs.	begrenzt
immateriell	vs.	materiell
psychisch	vs.	physisch

Die natürlich-anthropologische Schicht beschreibt Gončarov als "unveränderliche Grundlagen" (neizmennye osnovy; VIII, 159), "verborgenen Mechanismus" (skrytyj mechanizm; VIII, 212) oder "ewige geistige Bestrebungen des Menschen zu ganzheitlichen und harmonischen Beziehungen"[109] - also im Sinne eines Ideals.

---

106 Und nicht auf dem dialektischen Prinzip wie der Evolutionsbegriff Hegels.

107 Gončarov, VII, 78 ("Dva slučaja is morskoj žizni", 1858).

108 E. Krasnoščekova, "Oblomov" I.A. Gončarova, M. 1970, S. 6.

109 V. Nedzveckij, Psichologičeskoe tečenie v literature kritičeskogo realizma. I.A. Gončarov. In: Razvitie realizma v russkoj literature, II, Kniga pervaja, M. 1973, S. 54-90, hier: S. 58.

Die historisch und sozial determinierte Schicht bezeichnet die variablen sozial-historischen Verhältnisse, die sozialen und politischen Faktoren einer bestimmten Epoche, einer spezifischen Nationalität, Bevölkerungsschicht, Berufsgruppe, den historisch veränderlichen Mechanismus der alltäglichen Umgebung (byt).

Im Unterschied zu Turgenev, in dessen philosophischem und künstlerischem System diese beiden Bereiche in einem komplizierten dialektischen Wechselverhältnis stehen[110], im Unterschied aber auch zur Literatur der Romantik, in der beide Bereiche einander ausschließende G e g e n werte darstellen, sind sie bei Gončarov in eine feste Werthierarchie eingeordnet: Priorität hat die Schicht der "unveränderlichen Grundlagen des Lebens" (neizmennye osnovy žizni). Diese bilden gegenüber der zweiten Schicht, der konkreten historischen und sozialen Wirklichkeit, eine qualitätiv höhere Wirklichkeit. Sie sind "Kern des Lebens" (glavnoe v žizni; I, 264), Kriterium und Prisma, durch das die Erscheinungen der soziokulturellen Umwelt erfaßt und bewertet werden:

> Čto značit "staraja" žizn', čto značit "novaja žizn'"? [...] Esli pod ėtim razumet' čelovečeskuju žizn' voobšče, to ona imeet neisčerpaemuju glubinu i neizmennye osnovy - i v starom i v novom vremeni, kotorye vsegda budut interesovat' ljudej - i nikogda ne ustarejut.[111]
>
> (Was heißt "neues Leben", was heißt "altes Leben"? [...] Wenn damit das Leben überhaupt gemeint ist, so hat dies eine unerschöpfliche Tiefe und unveränderliche Grundlagen - sowohl in der alten wie in der neuen Zeit, die die Menschen immer interessieren und nie an Gültigkeit verlieren werden.)[111]

---

110 Die natürlich-anthropologische Schicht erscheint bei Turgenev als variable Verbindung "zentripetaler" (Archetyp: Hamlet) und "zentrifugaler" (Archetyp: Don Quichote) Kräfte, deren jeweiliges Wechselverhältnis von konkreten sozial-historischen Faktoren abhängt. Vgl. dazu Turgenevs Essay "Gamlet i Don Kichot" (1969). - Außerdem V. Tichomirov, Sravnitel'no-tipologičeskoe issledovanie romanov Turgeneva "Dym" i Gončarova "Obryv". Problema chudožestvennogo masterstva, kand. diss. (unveröff. Typoskript), L'vov 1972, S. 156 ff.

111 Gončarov, VIII, 159 ("Predislovie k romanu 'Obryv'").

Konkrete sozialhistorische Phänomene sind Varianten eines übergreifenden Prinzips. "Ereignisse und Erscheinungen" der Gegenwart sind "in ihrem a l l g e m e i n e n U m f a n g" zu messen[112]. Angesichts eines so weiten Maßstabes der Wirklichkeitserfassung ist es verständlich, daß für Gončarov - im Unterschied zu den Autoren der 'naturalen Schule' und der sozialkritischen Literatur der 60er Jahre (z.B. Saltykov-Ščedrin und Slepcov) - weniger soziale als vielmehr moralisch-psychologische Lebensbezüge[113] entscheidend sind und zeitgenössische soziale Verhältnisse an grundsätzlichen Bedürfnissen der menschlichen Natur wie Harmonie, Glück etc. gemessen und anthropologisch umgedeutet werden[114]. Der anthropologische Wert einer sozialhistorischen Erscheinung ergibt sich - laut Gončarov - aus ihren moralisch-psychologischen Realisierungsmöglichkeiten. Je umfassender eine zeitgenössische Erscheinung "innere", "ewige Aspekte" der Wirklichkeit[115], ihre anthropologischen Grundlagen repräsentiert, desto f o r t s c h r i t t l i c h e r ist sie im Sinne des Evolutionsgedankens.

Daraus ergibt sich, daß der Typus in der Konzeption Gončarovs sowohl 'allgemein-menschlich' als auch spezifisch historisch bestimmt ist, da er eine je unterschiedliche Verbindung von anthropologischen Grundwerten und historisch-sozial determinierten Merkmalen repräsentiert. Literarische Typisierung hat diese b e i d e n Aspekte der Wirklichkeit repräsentativ darzustellen und im Kunstwerk anthropologische Grundwerte in einer zeitgemäßen - dem jeweiligen literarischen Kode und der gesellschaftlichen Entwicklung entsprechenden - Form sichtbar zu machen, denn:

> Obščečelovečeskie obrazcy, konečno, ostajutsja vsegda, chotja i te prevraščajutsja v neuznavaemye ot vremennych peremen tipy, tak čto [...] chudožnikam inogda prichoditsja obnovljat',

---

112 Gončarov, Neobyknovennaja istorija. In: Sbornik Rossijskoj publičnoj biblioteki, II, vyp. 1, Petrograd 1924, S. 40; Hervorhebung von mir, M.R.

113 Zu diesem Begriff vgl. Jürgen Habermas: "Lebensbezüge bestehen zwischen dem Ich auf der einen, Dingen und Menschen, die in die Welt des Ich eintreten, auf der anderen Seite." (Erkenntnis und Interesse, Ffm. 1973, S. 191.)

114 Vgl. Nedzveckij, Psichologičeskoe tečenie, S. 59 ff.

115 Ebd.

po prošestvii dolgich periodov, javljavšiesja uže kogda-to v obrazach osnovnye čerty nravov i voobšče ljudskoj natury, oblekaja ich v novuju plot' i krov' v duche svoego vremeni.[116]

(Allgemein-menschliche Muster bleiben natürlich immer, obwohl auch sie sich durch zeitbedingte Veränderungen in kaum wiederzuerkennende Typen verwandeln, so daß der Künstler manchmal [...], nach Ablauf langer Zeitperioden, Grundzüge der Sitten und der menschlichen Natur überhaupt, die irgendwann einmal schon in Gestalten erschienen sind, erneuern muß, indem er sie im Geiste seiner Zeit in neues Fleisch und Blut kleidet.)[116]

Aus diesem Grunde geht Milton Ehre fehl, wenn er Welleks Antithese von mythischen vs. sozialen Typen auf Gončarovs Typuskonzept anwendet:

Goncharov, besides using type in its social meaning [...], also employed the term to describe a great literary character (Don Quixote, Lear, Hamlet, Don Juan, Tartuffe), who is able to give birth to "entire generations of related semblances of later talents ..." - a view, closer to the romantic usage[117].

Hiermit ignoriert Ehre das Grundprinzip des Gončarovschen Typusmodells: die Überführung universaler in soziale Muster (und nicht deren Antithese!); denn erst wenn es dem typisierenden Autor gelingt, archetypische Vorlagen durch Montage mit sozialen Mustern in neue Bedeutungszusammenhänge zu stellen und dadurch zu aktualisieren, kann er dem zeitgenössischen Leser Identifikationsmöglichkeiten bieten und seine Konkretisierungsarbeit auf die im Kunstwerk hierarchisch abzubildenden natürlich-anthropologischen u n d sozial determinierten Lebensbezüge lenken.

Aus diesem Grunde ist Gončarovs Beurteilung des Hamlet-Typus durchaus konsequent und steht nicht - wie Küppers meint[118] - im Widerspruch zu seinen übrigen Aussagen zum Typusproblem. Hamlet ist für Gončarov deshalb kein Typ, weil sich seine Züge wie

---

116 Gončarov, VIII, 11 ("Mil'on terzanij"); Hervorhebung von mir, M.R.

117 Ehre, Oblomov and his Creator. The Life and Art of Ivan Goncharov, Princeton - New Jersey 1973, S. 74 , Anm. 19.

118 Küppers, S. 200.

"Güte" (dobrota), "Ehrlichkeit" (čestnost') und "Edelmut" (blagorodstvo) nicht nach außen hin "in den Menschen manifestieren", sondern lediglich psychologische Merkmale, seelische Zustände darstellen[119]:

> Vse te psichologičeskie dviženija, kakie igrajut v duše Gamleta, ne mogut naslaivat'sja, kak obyčnye projavlenija charakterov v obyčnoj srede žizni i obrazovat' vsednevnoe, povtorjajuščeesja na glazach vsjakogo javlenie ili tip.[120]
>
> (All die psychologischen Bewegungen, die in Hamlets Seele spielen, können sich nicht als gewöhnliche Äußerungen von Charakteren unter gewöhnlichen Lebensumständen niederschlagen und eine alltägliche, sich vor jedermanns Augen wiederholende Erscheinung, einen Typus bilden.)[120]

Hamlets Eigenschaften seien "zu allgemein und der menschlichen Natur schlechthin zu eigen"[121], es fehle ihnen jedoch an äußeren Erscheinungsformen, Konturen (očertanija), mit anderen Worten: Gončarov erkennt die Typik Hamlets nicht an, da dieser zu wenig in 'typischen Umständen' erscheine, d.h. zu wenig durch typische Merkmale der Umgebung, seines gewohnheitsmäßigen Verhaltens und seines äußeren Habitus, typische Beziehungen und Handlungsabläufe gekennzeichnet sei und deshalb dem Rezipienten zu wenig Identifizierungsmöglichkeiten biete, denn:

> Tipy obrazujutsja i plodjatsja v obydennoj srede tekuščich javlenij žizni: povtorenija ètich javlenij naslaivajutsja i obrazujut mnogie ėkzempljary ili vidy, vsemi otličaemye v tolpe po obyčnym čertam, priznakam, formam.[122]
>
> (Typen entstehen und vermehren sich in der gewöhnlichen Umwelt der laufenden Erscheinungen des Lebens. Die Wiederholungen dieser Erscheinungen summieren sich und bilden viele Exemplare oder Muster, die von allen in der Menge unterschieden werden können aufgrund ihrer gewöhnlichen Züge, Merkmale und Formen.)[122]

---

119 Gončarov, VIII, 205 ("Opjat' 'Gamlet' na russkoj scene. Nabrosok stat'i o ponimanii i ispolnenii na scene 'Gamleta'", 1875).

120 Ebd., S. 203.

121 Ebd., S. 205.

122 Ebd.

Vor dem Hintergrund dieses Grundgedankens einer funktionalen Abhängigkeit zwischen historisch variablen Erscheinungen und anthropologischer Konstante wird die Besonderheit des Gončarovschen Typusmodells verständlich, die Cejtlin seinerzeit als "typologischen Passivismus"[123] bezeichnete: die Forderung, nur historisch abgeschlossene Phänomene zum Objekt literarischer Typisierung zu machen (These 4). Eben weil im Sinne von Gončarovs Evolutionsprinzip die Grundwerte der menschlichen Existenz in der Vergangenheit angelegt sind und in verschiedenen Epochen nur einer den historischen und sozialen Verhältnissen entsprechenden Aktualisierung und Vervollkommnung bedürfen, soll das Typisierungsmaterial den Bezug mit der Vergangenheit aufweisen, und nur solche Erscheinungen der Gegenwart kommen für die Typisierung in Betracht, die den organischen Zusammenhang mit der Vergangenheit erkennen lassen. Eine so verstandene Typisierung verlangt zeitliche und ästhetische D i s t a n z [124]. Aus diesem Grunde lehnt Gončarov die Darstellung des aktuellen Zeitgeschehens (zloba dnja) ab:

> Esli zaroždaetsja, to ešče èto ne *tip*. Vam lučše menja izvestno, čto tip slagaetsja iz dolgich i mnogich povtorenij ili nasloenij javlenij i lic, gde podobija tech i drugich učaščajutsja v tečenie vremeni i, nakonec, ustanavlivajutsja, zastyvajut i delajutsja znakomymi nabljudatelju.[125]
>
> (Wenn eine Erscheinung im Entstehen begriffen ist, dann ist das noch kein *Typ*. Sie wissen besser als ich, daß ein Typ sich aus zahlreichen und langwierigen Wiederholungen und Akkumulationen von Erscheinungen und Personen zusammensetzt, wo die Analogien der einen oder anderen im Laufe der Zeit häufiger werden und sich schließlich setzen, erstarren und dem Beobachter vertraut werden.)[125]

Diese Haltung, die Gončarov ebenso an zahlreichen anderen Stellen zum Ausdruck gebracht hat[126], ist sicher a u c h als Polemik

---

123 A.G. Cejtlin, I.A. Gončarov, M. 1950, S. 213.

124 Vgl. Gončarov, VIII, 213 ("Namerenija, zadači i idei romana 'Obryv'").

125 Gončarov, VIII, 457 (Brief an Dostoevskij vom 11.2.[23.2.] 1874).

126 So begründet Gončarov seine Kritik an Pisemskijs Stück "Baal" (1873) damit, daß sein Gegenstand zu neu sei (po

gegen die radikalen Kritiker zu verstehen[127], sie ist darüber hinaus jedoch eine Konsequenz aus Gončarovs poetologischer Konzeption überhaupt. Insofern hat Rybasov unrecht, wenn er in diesem Postulat eine nachträgliche und den realistischen Ansätzen Gončarovs widersprechende Verengung sieht[128].

Mit der Forderung nach Typisierung nur stabilisierter und überschaubarer Erscheinungen negiert Gončarov keineswegs die historische Notwendigkeit von Übergangsepochen, von Krisen mit "Stürmen" (buri) und "Umbrüchen" (lomki). Dies beweist unter anderem seine Besprechung von Griboedovs Komödie "Gore ot uma" und die zentrale Rolle, die er dem Typus Čackij bei der Ablösung von Epochen und Generationen zuspricht:

> Čackij neizbežen pri každoj smene odnogo veka drugim. Položenie Čackich na obščestvennoj lestnice raznoobrazno, no rol' i učast' vse odna [...] - Čackie živut i ne perevodjatsja v obščestve, povtorjajas' na každom šagu, v každom dome, gde pod odnoj krovlej uživaetsja staroe s molodym, gde dva veka schodjatsja licom k licu v tesnote semejstv, - vse dlitsja bor'ba svežego s otživšim, bol'nogo s zdorovym[129].
>
> (Čackij ist unentbehrlich bei jeder Jahrhundertwende. Die Position der Čackijs auf der gesellschaftlichen Stufenleiter ist verschiedenartig, doch ihre Rolle und ihr Schicksal ist

---

novizne dela u nas); deshalb müsse der Künstler eine lange Zeit warten, "bis alles die typischen Züge der Menschen und des Alltagslebens annimmt" (poka vse složitsja v tipičeskie čerty lic i byta). Gončarov, VIII, 451 f. (Brief an Pisemskij vom 18.4.[30.4.] 1873.)

127 Nicht frei von Polemik ist auch Gončarovs Verweis auf Satire und "leichte Skizze" (VIII, 80), Feuilletons oder Zeitschriftenartikel (VIII, 211 f.) als einzig mögliche Formen für die Darstellung aktueller Themen, insbesondere, wenn man berücksichtigt, daß für Gončarov der Roman ausschließliche Gattung war, durch die sich gesellschaftliches Leben in umfassender Weise darstellen läßt (ebd.).

128 A.N. Rybasov, Literaturno-èstetičeskie vzgljady Gončarova. In: I.A. Gončarov, Literaturno-kritičeskie stat'i i pis'ma, Redakcija, Vstupitel'naja stat'ja i primečanija A.N. Rybasova, L. 1938, S. 5-53, hier: S. 34.

129 Gončarov, VIII, 32 ("Mil'on terzanij").

> gleich [...] - die Čackijs leben in der Gesellschaft und sterben nicht aus, sie wiederholen sich auf Schritt und Tritt, in jedem Haus, in dem Altes und Neues unter einem Dach miteinanderleben, wo zwei Jahrhunderte in häuslicher Enge zusammenstoßen, - immer dauert der Kampf zwischen Frischem und Überlebtem, zwischen Krankem und Gesundem.)[129]

Die Bedeutung von Krisenepochen in Gončarovs Weltbild entspricht dem Evolutionsgedanken: Leben im Sinne des Evolutionsgedankens bedeutet Fortgang von der vorausgehenden auf die folgende Generation. Dies besagt gleichzeitig, daß das Alte nicht Selbstzweck ist, sondern Voraussetzung für weitere Entwicklung. Wird diese nicht erbracht, so verliert es seine Legitimation. Ebenso wenig dürfen Existenzberechtigung und Wert des alten Lebens negiert werden. Gesellschaftliche Entwicklung vollzieht sich deshalb nicht durch revolutionäre Umwälzung sozialer Systeme, sondern durch allmähliche Verschiebungen, graduelle Übergänge, bei denen sich analog geologischen Neubildungen neue Lebensformen aus den besten Elementen des Alten konstituieren. Gärungszustände (sostojanija broženija), der Kampf zwischen alt und neu sind für Gončarov organischer Bestandteil des zyklisch verstandenen Lebensprozesses. Sie dienen der Aktualisierung und Vervollkommnung anthropologischer Grundlagen und damit dem gesellschaftlichen Fortschritt im Sinne Gončarovs.

Angesichts dieses ästhetischen Konzepts stellen sich folgende grundsätzliche Fragen:

1. Wie können gesellschaftliche Entwicklungszusammenhänge in einem literarischen Werk dargestellt werden, das sich die Aufgabe stellt:

a. historisch und sozial repräsentative Erscheinungen in umfassender Weise abzubilden, 'Spiegel der Epoche' zu sein (These 2);

b. diese Vorgänge als Teil der Vergangenheit darzustellen, als Erscheinungen, die sich aufgrund zeitlicher Distanz schon "gesetzt haben" und in einer "festen und dauerhaften Lebensform" erstarrt sind (VIII, 212).

Die Problematik des Zusammenhangs von a. und b. legt nahe, daß:

- Entwicklungsprozesse vorzugsweise in großen Zeiträumen, "allgemein historisch" oder "verallgemeinert historisch"[130], als langsame organische Bewegung in ihren vielfältigen Erscheinungsformen, weniger in krisenhaft zugespitzten Augenblicken, eher statisch als dynamisch dargestellt werden;
- bei der Darstellung von Entwicklungen Altes und Neues zwar als Opposition erscheinen können, diese Gegenüberstellung jedoch immer von einer T e n d e n z zur Vermittlung, Synthetisierung und Integration begleitet ist[131].

2. Welche Möglichkeiten hat eine solche Literatur, neue soziale Typen im literarischen Werk darzustellen?

Die Konsequenz aus Gončarovs Evolutionsgedanken ist: Zu Beginn des Typisierungsprozesses müßte geklärt werden, ob eine Erscheinung der Wirklichkeit einen solchen Grad an Beständigkeit erreicht hat, daß sie Gegenstand literarischer Typisierung werden kann. Eine qualitativ neue Erscheinung, die nicht evolutionär aus bereits Bestehendem gewachsen ist und noch nicht den Zustand der Stabilität erreicht hat, könnte von Gončarov nicht als typisch angesehen werden.

Bezogen auf neue soziale Typen bedeutet dies:

a. Ein Typus, der die vergangene und gegenwärtige Ordnung umfassend negiert, kann für Gončarov nicht als typisch gelten - eine Frage, die bei der Untersuchung des Romans "Obryv" und der Diskussion der Nihilismusproblematik ausführlicher zu erörtern ist[132].

---

130 Nedzveckij, Realizm I.A. Gončarova, avtoref. diss., M. 1973, S. 14.

131 Siehe dazu Rybasovs Vergleich zwischen Gončarov und Balzac: "Balzac interessierte die 'Geschichte der sozialen Beziehungen', Gončarov ihre Harmonie." (Literaturno-èstetičeskie vzgljady I.A. Gončarova, S. 50.)

132 Daß Gončarov in dieser Frage nicht ganz konsequent ist, zeigt seine positive Beurteilung von Turgenevs "Otcy i deti" (1862), genauer, der Darstellung des 'Nihilismus' in der Gestalt Bazarovs. Gončarov, Neobyknovennaja istorija, S. 34.

b. Solange ein Typus dagegen eine organische Verbindung zu den laut Gončarov in der Vergangenheit angelegten "unveränderlichen Grundlagen" (neizmennye osnovy) aufweist, die Leistungen der Vergangenheit weiterführt und vervollkommnet, entspricht er dem Typuskonzept. Führt man jedoch den Evolutionsgedanken im Sinne Gončarovs konsequent weiter, so würde dies auch bedeuten, daß ein solcher Typus streng genommen nicht qualitativ neu ist, sondern nur eine neue Variante 'alter' Grundmuster darstellt.

Erst wenn man berücksichtigt, daß Gončarovs Begriff der "unveränderlichen Grundlagen", der "Hauptsache im Leben" eine letztlich ahistorische Abstraktion kennzeichnet, kann man in der Verkörperung von Ganzheitlich-Ewigem und Individuell-Besonderem, von Allgemein-Menschlichem und Konkret-Historischem einen 'neuen' sozialen Typus sehen - neu, weil er einem Wunschdenken entspricht und einen Entwurf für die Zukunft darstellt.

Die Möglichkeit der literarischen Erfassung eines solchen Typus wird von Gončarov selbst unter Hinweis auf Tušin, den 'neuen' Helden seines Romans "Obryv",zumindest eingeschränkt:

> Nikto ne znaet, v kakie formy dejatel'nosti i žizni otol'jutsja molodye sily junych pokolenij, tak kak sama novaja žizn' okončatel'no ne vyrabotala novych okrepšich napravlenij i form. Možno v obščich čertach namekat' na ideju, na buduščij charakter novych ljudej, čto ja i sdelal v Tušine[133].
>
> (Niemand weiß, in welchen Lebens- und Tätigkeitsformen sich die frischen Kräfte junger Generationen ausprägen werden, da das neue Leben selbst sich noch nicht endgültig gefestigte neue Richtungen und Formen erarbeitet hat. Man kann nur in großen Zügen auf die Idee, den künftigen Charakter der neuen Menschen hinweisen, was ich auch bei Tušin getan habe.)[133]

Aufgabe der praktischen Analysen wird es sein, Möglichkeiten und Grenzen der historischen und sozialen Konkretisierung dieses "ideal-realen" Helden bzw. dieser "ideal-realen" Heldin[134] in Gončarovs Romanwerk zu untersuchen.

---

133 Gončarov, VIII, 101 ("Lučše pozdno, čem nikogda").

134 Nedzveckij, Realizm I.A. Gončarova, aftoref., S. 13.

3. Was bedeutet eine strenge Anwendung von Gončarovs Typuskonzept für die Realisierung von literarischen Figuren und ihren Konfigurationen:

a. für die Dimensionalität von Figuren und im Zusammenhang damit für die Entwicklungs m ö g l i c h k e i t e n einer literarischen Figur;

b. für die Erzählstruktur der Texte, das Verhältnis von Raum- und Zeitstruktur, von klassifikatorischer und sujethafter Textebene?

Es fragt sich, wie weit eine konsequente Anwendung der Forderung nach Darstellung nur abgeschlossener und stabilisierter Lebensformen zu vorwiegend statischen Darstellungsverfahren, d.h. eindimensionaler Typisierung mit klassifikatorischen Textstrukturen im Sinne des Očerkismus verpflichtet, wie weit innerhalb dieses Systems Grenzüberschreitungen, Verschiebungen von Repräsentationsbereichen möglich sind, sich Konflikte 'dynamisch' darstellen lassen.

Gleichzeitig jedoch zeigt sich, daß die ästhetische Konzeption Gončarovs in der Gegenüberstellung von Innen und Außen, anthropologischen Grundlagen und konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen einen Ansatzpunkt zur Dialogisierung von Konflikten[135], zur Darstellung von Widersprüchen und ihrer 'dynamischen' Entwicklung bietet.

Wie dieses Verhältnis in jedem einzelnen Roman Gončarovs realisiert ist und welche Entwicklungslinien sich daraus für den Gesamtzusammenhang von Gončarovs Romanwerk ergeben, ist Untersuchungsgegenstand des zweiten Teils dieser Arbeit, für den - dies kann nicht genug betont werden - die Voranstellung der theoretischen Aussagen Gončarovs nicht die Funktion eines Vorurteils, sondern einer Fragestellung hat.

---

135 Zur Rolle dialogischer Konflikte in der Literatur der 'naturalen Schule' siehe J. Mann, Filosofija i poëtika, S. 246-270.

ZWEITER TEIL: TYPISIERUNG IN DEN ROMANEN GONČAROVS

2.1. Allgemeine Prinzipien der Typisierung in den Romanen Gončarovs

Der zentralen Bedeutung der anthropologischen Konstante und des Evolutionsgedankens in Gončarovs Typuskonzeption entspricht die allgemeine Struktur seiner drei Romane.

Wie in vielen anderen Werken der russischen Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist auch in Gončarovs Romanen der Gegensatz zwischen altem und neuem Leben Grundlage der Typisierung, wird hier jedoch auf besondere, dem poetologischen Konzept Gončarovs gemäße Weise realisiert: als Konflikt zwischen zwei Lebens f o r m e n (uklady žizni).

Das bedeutet, daß die Basisopposition alt vs. neu in Gončarovs Romanen besonders weit und abstrakt gefaßt ist. Sie bietet mehrfache Variationsmöglichkeiten auf verschiedenen Repräsentationsebenen, was sich durch folgendes Schema verdeutlichen läßt:

	Repräsentationsbereiche	
Repräsentationsebenen	alt	neu
natürlich/ generationsbedingt	Jugend Alter	Erwachsenenal- Jugend /ter
geographisch/national	Land Asien russisch	Stadt Europa deutsch
sozial	Gutsbesitzeradel Petersburger Aristokratie Petersburger Bürokratie → Provinzkleinbürgertum leibeigene Dienerschaft	Unternehmertum Raznočincen
sozialökonomisch	Feudalismus	Kapitalismus
sozialpsychologisch	Patriarchalismus lišnij čelovek →	Nihilist Emanzipierte

psychologisch	Träumertum Passivität Aktivität	Rationalismus Realismus Aktivität Aktionismus
ideologisch	konservativ	liberal revolutionär
ethisch-moralisch	Stagnation Dauerhaftigkeit	Wachstum Vergänglichkeit

Angesichts der Forderung Gončarovs nach Darstellung ausschließlich abgeschlossener und stabilisierter Erscheinungen ist es nur konsequent, wenn in seinem Werk die verschiedenen Repräsentationsformen des a l t e n Lebens den vorherrschenden Typisierungsbereich bilden und als Bezugsrahmen dienen, an dem das Neue aufgrund seiner Äquivalenz- und Kontrastbeziehungen gemessen wird.

Da Altes und Neues jedoch nach Gončarovs Evolutionsprinzip keinen unvereinbaren Gegensatz, sondern einen organischen Entwicklungszusammenhang darstellen, erscheint im Typisierungssystem seiner Romane die Basisopposition alt vs. neu nicht als absolut gesetzt, sondern auf Vermittlung und Synthetisierung hin angelegt. Infolgedessen ist die Zuordnung bestimmter Merkmalkomplexe zu den dominanten Repräsentationsbereichen des alten und neuen Lebens im Gesamtzusammenhang der Romane nicht konstant und ausschließlich, sondern wird - wie das Schema der Oppositionsbeziehungen zeigt - Verschiebungen, teilweise Umkehrungen unterworfen, die wiederum Aufschluß über das 'ideologische Projekt'[1] eines jeden Einzelwerks geben.

---

1 Von Macherey (S. 80) gekennzeichnet als "Ausgangspunkt, den es [das Werk] sich selbst gibt", als "Intentionen, die wie ein Programm entlang der Entwicklung des Werkes zu lesen sind".

Aus der besonderen Anordnung und Verbindung der verschiedenen Repräsentationsebenen ergibt sich, daß ethisch-moralische Aspekte den übrigen Aspekten (sozialen, psychologischen etc.) vorgeordnet sind, so daß man von der Typisierung sozialpsychologischer Erscheinungen in ihrer ethisch-moralischen Ausprägung sprechen kann. Aus diesem Grunde erfassen Interpreten, die die Romane Gončarovs auf eine nationale[2], soziale[3] oder psychologische [4] Repräsentationsebene reduzieren, nur ein T e i l gebiet des Typisierungsvorgangs.

Der Weite und Abstraktheit der dominanten Repräsentationsbereiche alt/neu entspricht eine besonders starke Tendenz zur Überführung individueller Erscheinungen in Kategorien allgemeiner Ordnung, in den Zusammenhang von sozialen, pschologischen, anthropologischen Gesetzmäßigkeiten.

In formaler Hinsicht wirkt sich diese Tendenz in einem Höchstmaß an e x p l i z i t e r Typisierung aus. Hierin zeigt sich ein deutlicher Unterschied zu Turgenev oder Dostoevskij, die Verallgemeinerungen weniger direkt aussprechen und die Aktualisierung von Typisierungsprozessen in sehr viel höherem Maße dem Rezipienten überlassen. Da Gončarov seine Aufgabe in der Darstellung 'gewöhnlicher Charaktere unter gewöhnlichen Umständen' sieht, betont er immer wieder die Allgemeingültigkeit einer Erscheinung, wobei er sich auktorialer Urteile bedient oder seine Figuren typologische Urteile fällen läßt.

Darüber hinaus drückt sich Gončarovs Tendenz zur Synthetisierung von Gegensätzen und Abstraktion konkreter sozialhistorischer Typen auf anthropologische Grundmuster in einem komplizierten System von Kontrast- und Parallelbeziehungen aus. Diese Beziehungen werden hergestellt:

---

2 So bei Ovsjaniko-Kulikovskij in seiner Interpretation der "oblomovščina" als nationaler russischer Krankheit. In: D.N. Ovsjaniko-Kulikovskij, Istorija russkoj intelligencii, I, M. 1906, S. 274-329.

3 Beispiele: Pereverzev, Obraz nigilista u Gončarova; A.F. Zacharkin, Roman I.A. Gončarova "Oblomov", M. 1963.

4 So bei Leon Stilman, Oblomovka Revisited. In: The American Slavic and East European Review 7 (1948), S. 45-77.

1. innerhalb der Konfiguration eines Romans. Auch hier sind die Gegensätze zwischen den einzelnen Typengestalten - entgegen der Meinung vieler Interpreten - nie total, sondern nur auf bestimmte, oft die dominanten Repräsentationsbereiche bezogen, so daß neben Kontrast- immer auch Äquivalenzbeziehungen vorliegen.
2. zwischen den Figuren eines Romans und Erscheinungen der historischen und literarischen Tradition: Der Rückgriff auf literarische und ideo-ästhetische Traditionen, die Verwendung von typologischen Versatzstücken inhaltlicher und kompositorisch-stilistischer Art kennzeichnet hier in besonderer Weise das System eines Autors, der sich während seiner neunjährigen Tätigkeit als Zensor (1856-60; 1862-67) ständig mit verschiedenen literarischen Traditionen auseinandersetzen mußte und sich dabei Kriterien erarbeitete, nach denen er vorgefundene Muster in sein eigenes ideo-ästhetisches System einbauen konnte.

Gončarovs Zensortätigkeit hat jedoch nur eine Tendenz verstärkt, die sich notwendig aus seinem evolutionistischen Weltbild ergibt: die zentrale Rolle der Tradition. Wenn die Grundwerte menschlicher Existenz in der Vergangenheit angelegt sind und nur einer dem Stand der gesellschaftlichen Entwicklung entsprechenden Aktualisierung bedürfen, so hat auch literarische Typisierung diesen Zusammenhang mit der Vergangenheit sichtbar zu machen und traditionelle Muster so zu übersetzen, daß der zeitgenössische Leser sowohl die an seine spezifische gesellschaftliche Situation gebundene als auch die überzeitliche Bedeutung der dargestellten Vorgänge erkennen kann.

Entsprechend seiner evolutionistischen Konzeption stellt Gončarov das Leben in vielfachen Gradationen, in fortlaufenden allmählichen Übergängen einfacher Formen in kompliziertere dar. Dieses Prinzip spiegelt sich in den Typenhierarchien der einzelnen Romane. An ihren verschiedenen Realisierungen als:
1. typisiertes Gegensatzpaar ("Obyknovennaja istorija"),
2. einfache bzw. zentralisierte Typenhierarchie ("Oblomov"),
3. komplexe bzw. dezentralisierte Typenhierarchie ("Obryv")
läßt sich die Entwicklung des Gončarovschen Typisierungssystems von einer vorwiegend eindimensionalen Typisierung im Sinne der

'naturalen Schule' bis hin zu einem komplizierten Nebeneinander von ein- und mehrdimensionaler Typisierung verfolgen, mit dem gleichzeitig eine wichtige Stufe in der Entwicklung des russischen Romans in den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts signalisiert wird.

Geht man davon aus, daß die Basisopposition in Gončarovs Romanen durch den Gegensatz alt vs. neu bestimmt wird und konnotiert man die Glieder dieser Basisopposition mit Merkmalen wie 'festgelegt', 'überschaubar' (alt) und 'nichtfestgelegt', 'sich entwickelnd', 'widersprüchlich' (neu), so könnte man zu der Erwartung gelangen, daß Repräsentanten des Alten eindimensional typisiert werden und mehrdimensionale Typisierung den Vertretern des Neuen vorbehalten sei.

Die folgenden Untersuchungen werden zeigen, daß dies zwar weitgehend, jedoch nicht immer zutrifft und daß in jedem einzelnen Roman ein besonderes Verhältnis zwischen den Repräsentationsbereichen des alten und neuen Lebens und der Dimensionalität der Typengestalten vorliegt.

Weiter wird sich zeigen, in welcher Weise sich bei Gončarov die Verallgemeinerungsmechanismen bei ein- und mehrdimensionaler Typisierung unterscheiden: Während bei Eindimensionalität die Typisierung vorwiegend durch Integration in die jeweilige soziale Umgebung vollzogen wird, besteht bei Mehrdimensionalität das Typisierungsverfahren in der Ausführung der Distanz zwischen sozialer Rolle und individueller Struktur. Bei eindimensionaler Typisierung liegt Kongruenz zwischen historisch-sozial determinierten und natürlich-anthropologischen Merkmalen vor, bei mehrdimensionaler Typisierung dagegen stehen beide Merkmalkomplexe in einem komplizierten Wechselverhältnis, das zwischen Widersprüchlichkeit und Harmonie (nicht Kongruenz!) variieren kann.

Dies besagt noch nichts über die Weite der Verallgemeinerung: Beide Formen der Typisierung können in der für Gončarov so charakteristischen Abstraktion auf allgemein-menschliche Grundmuster münden, bedienen sich jedoch unterschiedlicher Methoden. Im ersten Fall erfolgt die Abstraktion geradlinig - durch Nivel-

lierung und Identifizierung -, im zweiten dagegen über den Umweg der Distanzierung und Abgrenzung.

2.2. "Obyknovennaja istorija"

2.2.1. Figurenkonstellation

Schon der Titel von Gončarovs 1847 erschienenem Roman "Obyknovennaja istorija"[5] (im folgenden abgekürzt als OI) ist typisierend. Erzählt wird nicht die Geschichte eines ungewöhnlichen Einzelnen, sondern des Repräsentanten einer Mehrheit, Allgemeinheit - die Biographie des Aleksandr Aduev, der mit zwanzig Jahren sein heimatliches Gut verläßt, um in der Hauptstadt Petersburg Karriere und Glück zu finden, und dort in Auseinandersetzungen mit seinem Onkel Petr Aduev und durch die Erfahrung von Liebes- und Freundschaftsbeziehungen lernt, daß sein bisheriges Wertsystem revisionsbedürftig ist.

Angesichts des im Titel ("Eine gewöhnliche Geschichte") angekündigten, auf Durchschnittstypik verweisenden allgemeinen Themas muß die Figurenkonstellation des Romans einen unvoreingenommenen Leser zunächst überraschen. Sie stellt keine weit ausdifferenzierte Typenhierarchie dar, in der Gruppenmerkmale verschiedener Repräsentationsbereiche wiederholt und abgewandelt werden, sondern ist im wesentlichen auf die Opposition zweier Extremtypen konzentriert. Diese beiden Extremtypen sind der Romantiker Aleksandr Aduev und sein Onkel, der Pragmatiker Petr Aduev - sozialpsychologische Varianten des archetypischen Gegensatzpaares Träumer vs. Rationalist. Mit Ausnahme Lizavetas, deren Gewicht gegen Ende des Romans wächst, fungieren die übrigen Figuren als Hintergrundsfolie. Die meist episodischen Beziehungen Aleksandr Aduevs zu den einzelnen Nebenfiguren dienen lediglich einer Prüfung und Bewertung seiner romantischen Positionen.

---

5 Erstmals in Nr. 3/4 (1847) der Zeitschrift "Sovremennik".

Diese Nebenfiguren verteilen sich auf die beiden oppositiven sozialen Räume Provinz und Petersburg[6]. Dennoch ist die topologisch-soziale Opposition Stadt vs. Land[7] nur eine von zahlreichen Oppositionen, in denen die Basisopposition altes vs. neues Leben in diesem Roman auf verschiedenen Repräsentationsebenen realisiert wird.

Betrachtet man die Struktur der Konfiguration zu Beginn des Romans, so erscheinen die Typengestalten Aleksandr und Petr Aduev als Exponenten für folgende antagonistische Relationen:

	Repräsentationsbereiche	
Repräsentationsebenen	altes Leben	neues Leben
natürlich/ generationsbedingt	Jugend Neffe	Erwachsenenalter Onkel
geographisch	Provinz Asien	Petersburg Europa
sozial	Gutsadel	Unternehmertum
sozialökonomisch	Feudalismus	Kapitalismus
sozialpsychologisch	Romantiker	Pragmatiker
psychologisch	Träumer	Rationalist
ideologisch	konservativ	fortschrittlich
ethisch-moralisch	negativ/positiv	positiv/negativ

6 Provinz: Anna Pavlovna, Anton Ivanyč, Mar'ja Karpovna, Agrafena, Evsej, Pospelov, Sonja. - Petersburg: Lizaveta, Naden'ka, Mar'ja Michajlovna, der Baron, Julija Tafaeva, Surkov, Kostjakov, Liza und ihr Vater, Pospelov etc. Hinzu kommen Figuren wie Tafaev und die verschiedenen Lehrer der Tafaeva, die retrospektiv auktorial eingeblendet werden und nur innerhalb der Vorgeschichte der Tafaeva von Bedeutung sind.

7 Sie wird variiert als Opposition Europa vs. Asien (I, 260) zum Ausdruck des Gegensatzes Fortschritt vs. Rückständigkeit.

Wie in den beiden folgenden Romanen Gončarovs liegt die dominante Opposition auf der ethisch-moralischen Repräsentationsebene: Der Konflikt zwischen altem und neuem Leben, zwischen den beiden sozialpsychologischen Typen Romantiker und Pragmatiker erscheint als Konflikt zwischen zwei diametral entgegengesetzten Lebensanschauungen (vzgljady na žizn'), zwei "Lebenskredos"[8], die dialogisch erörtert, in verschiedenen typischen Beziehungen und Situationen geprüft und mehrdeutig bewertet werden.

2.2.2. Repräsentanzrelationen

Angesichts der sehr schwach besetzten Rolle der Nebenfiguren kann der extremtypische Status der beiden Hauptfiguren kaum mit ihrer Position innerhalb einer Typenhierarchie erklärt werden. In der Tat findet man in diesem ersten Gončarov-Roman wenig Typisierung durch Wechselwirkungen der Typengestalten, die paradigmatische Achse zeigt kein kompliziertes System von Äquivalenz- und Kontrastbeziehungen. Die Extremtypik der beiden Antagonisten wird im Rahmen einfacher Kontrastbeziehungen realisiert. Sie beruht darauf, daß jede der beiden Typengestalten ein einseitiges Weltbild repräsentiert und mit diesem Weltbild Ausschließlichkeitsanspruch erhebt[9].

Die Polarität der beiden Weltanschauungen läßt sich an Thesen zu verschiedenen ethisch-moralischen Problemkreisen aufzeigen:

	Aleksandr	Petr
delo	- [...] blagorodnoe tvorčestvo v sfere izjaščnogo [...] (I, 181) (edles Schaffen in der Sphäre des Schönen)	- Delo dostavljaet den'gi, a den'gi komfort [...] (I, 51) (Arbeit bringt Geld, und Geld bringt Komfort.)

---

8 J. Mann, Filosofija i poëtika, S. 249.

9 Vgl. dazu I, 151: "Ona byla svidetel'niceju dvuch strašnych krajnostej - v plemjannike i muže. Odin vostoržen do sumasbrodstva,drugoj - ledjan do ožestočenija." (Sie [Liza] war Zeugin zweier schrecklicher Extreme - bei ihrem Neffen und bei ihrem Mann. Der eine exaltiert bis zum Wahnsinn, der andere eisig bis zur Grausamkeit.)

ljubov'	- [...] blagorodnaja, kolossal'naja strast' [...] (I, 11, 143) (eine edle, gewaltige Leidenschaft)	- [...] prijatnoe razvlečenie [...] (I, 47) (eine angenehme Zerstreuung)
	- Ljubit' - značit žit' v ideal'nom mire [...] (I, 161) (Lieben heißt in einer idealen Welt leben.)	- [...] esli ja ljublju, to ljublju razumno [...] (I, 75) (Wenn ich liebe, liebe ich vernünftig.)
družba	- [...] svjaščennoe i vysokoe čuvstvo [...] (I, 42) (ein heiliges und erhabenes Gefühl)	- [...] druz'jami ja nazyvaju tech, s kem čašče vižus', kotorye dostavljajut mne ili pol'zu, ili udovol'stvie (I, 83). (Freunde nenne ich diejenigen, die ich öfter sehe, die mir Nutzen bringen oder Vergnügen bereiten.)

Als Typisierungsnorm, zu der die Typengestalten in Beziehung gesetzt werden, dient zunächst das von Petr Aduev repräsentierte Weltbild, der Repräsentationsbereich des neuen Lebens, das Milieu der Hauptstadt mit den Erfordernissen des zeitgenössischen Lebens: praktische Tüchtigkeit, Vernunft (razum), Rationalismus - eine Lebensform, die den Bedürfnissen der Menge (tolpa) und des gewöhnlichen Menschen zu entsprechen scheint, den Gesetzen der Wirklichkeit, des Zeitgeistes, von Gončarov nicht im engen Sinne verstanden, als berufs- und schichtenspezifisch fixiertes Milieu (sreda), sondern weit gefaßt als "Wirklichkeit" (dejstvitel'nost'), "Jahrhundert" (vek), "neue Ordnung" (novyj porjadok) oder "Verhältnisse" (obstojatel'stva)[10].

---

10 Zu unrecht setzt Nedzvedskij den Wirklichkeitsbegriff der OI mit dem engen Milieudeterminismus der physiologischen und sittenschildernden Skizzen gleich und bezieht sich dabei auf J. Mann, obwohl gerade dieser (Filosofija i poëtika, S. 254) die Weite und Unbestimmtheit des Gončarovschen Wirklichkeitsbegriffs hervorhebt. (Nedzveckij, Realizm I.A. Gončarova, kand. diss., unveröff. Typoskript, M. 1973, S. 25.)

Petr Aduev ist direkter Ausdruck dieses Zeitgeistes, des Lebens, "wie man es j e t z t versteht" (I, 263; Hervorhebung von mir, M.R.), "Teil einer millionenfachen Menge", "Mensch wie alle" (I, 50), er ist Repräsentant eines umfassenden sozialen Kollektivs, des kommerziellen und bürokratischen Petersburgs der 40er Jahre.

Das von Petr Aduev repräsentierte Weltbild ist eindimensional, weil es Wirklichkeit nur in ihren zeitlichen, historisch und sozial determinierten Dimensionen erfaßt - in den äußeren materiellen Bedingungen des konkreten russischen Lebens der 40er Jahre. Das Weltbild Aleksandr Aduevs ist auf andere Weise eindimensional: Hier wird Wirklichkeit nur überzeitlich gesehen, nur in ideell-psychologischen Werten (wie "družba", "ljubov'" etc.) gemessen und von der historisch-sozialen Umwelt abstrahiert.

Der von Petr proklamierten Identifizierung mit der Menge steht Aleksandrs Forderung nach absoluter Unabhängigkeit des Individuums von den umgebenden Lebensumständen, nach einer selbstgeschaffenen "besonderen Welt" (osobyj mir) gegenüber.

Jede der beiden Typengestalten repräsentiert somit einen Pol der Relation Mensch-Wirklichkeit, Innen-Außen, Charakter-Verhältnisse. Dem anthropologischen Konzept Gončarovs dagegen entspräche eine harmonische Verbindung der von Aleksandr als "iskrennie izlijanija" (aufrichtige Herzensergüsse) und "poryvy čuvstva" (Gefühlsaufwallungen) romantisch überhöhten ideell-psychologischen Möglichkeiten des Individuums mit den materiell-praktischen Formen der sozialen Wirklichkeit. Aufgrunddessen dient die von Petr Aduev postulierte Lebensform zwar als Typisierungsnorm, wird jedoch am Ende des II. Teils und im Epilog auf die soziale Rolle des Menschen eingegrenzt und seiner individualpsychologischen Struktur entgegengesetzt.

Somit erscheint die konkrete soziokulturelle Umwelt in Gončarovs Roman im Unterschied zu den Werken der Romantik als notwendige Komponente der künstlerischen Modellierung, im Unterschied zum russischen Naturalismus ist sie jedoch funktional abhängig von Gončarovs Vorstellung einer qualitativ höheren ideell-psychologischen Wirklichkeit.

2.2.3. Raum-zeitliche Typisierung

Entsprechend dem eindimensionalen Weltbild des Romantikers und des Pragmatikers ist Petr Aduev konsequent, Aleksandr Aduev erweitert eindimensional typisiert.

In welcher Weise sich die eindimensionale Typisierung in OI von den Typisierungsmethoden der meisten Autoren der 'naturalen Schule', insbesondere der Skizzenliteratur unterscheidet, zeigt die raum-zeitliche Typisierung, d.h. die Typisierung der Figuren durch Attribution von bestimmten raum-zeitlichen Strukturen.

Wie andere Autoren der 'naturalen Schule' (so Dal', Panaev, Sollogub) modelliert Gončarov in OI einen Lebensweg in seinen entscheidenden Stadien - Formung des Charakters und Übernahme der sozialen Rolle - und knüpft damit an der Tradition des Entwicklungs- und Erziehungsromans an. Besonders häufig werden in der Sekundärliteratur daher auch Romane Balzacs ("Illusions perdues", 1837-44), George Sands ("Horace", 1842), Frédéric Souliés ("Les mémoires du diable", 1837/38) und andere Werke vor allem der französischen Literatur als Vorbilder und Parallelen genannt[11]. Wenn auch etliche Gemeinsamkeiten zwischen diesen Werken und OI bestehen - insbesondere das Motiv der Desillusionierung verbunden mit dem Raumwechsel Provinz-Hauptstadt -, so geht es Gončarov doch im Gegensatz zu den Autoren der 'naturalen Schule' oder Balzac weniger um Detaillierung und Differenzierung von sozialen Gruppen und Hierarchien mit ihren politischen und ökonomischen Gesetzmäßigkeiten als um die Darstellung eines typischen Lebensweges mit Hilfe einer besonderen Reduktions- und Abstraktionstechnik.

Diese Eigenart der Typisierung in OI beruht auf einer spezifischen Prägung des künstlerischen Raums. Der künstlerische Raum in OI erweist sich als zentrales Ausdrucksmittel, mit dem nicht nur geographische, zeitliche, soziale und psychologische,

---

11 Vsevolod Setchkarev, Ivan Goncharov. His Life and his Works (Colloquium Slavicum. 4), Würzburg 1974, S. 56; Alexandra und Sverre Lyngstad, Ivan Goncharov, New York 1971, S. 68 ff.

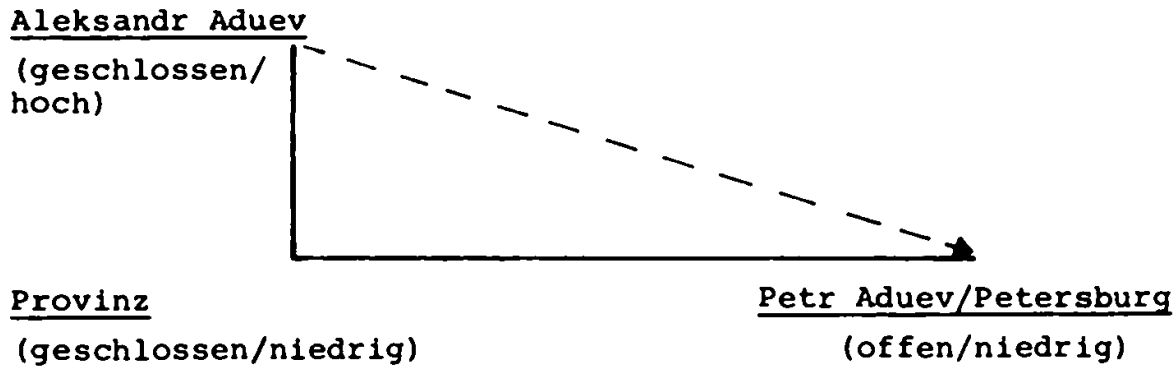
sondern vor allem e t h i s c h e Beziehungen modelliert werden[12].

Der Lebensweg von Aleksandr Aduev wird durch die Sprache räumlicher Ortsveränderungen gestaltet, wobei der Raumwechsel zwischen den beiden oppositiven sozialen Räumen Provinz-Petersburg vollzogen wird.

Dieser Raumwechsel erfolgt in zwei Dimensionen, horizontal und vertikal, horizontal als Gegensatz geschlossen-offen, vertikal als Gegensatz hoch-niedrig. Auf der horizontalen Ebene werden die Bewohner des Provinzmilieus mit den Bewohnern Petersburgs bzw. deren sinnfälligstem Repräsentanten Petr Aduev kontrastiert, während die vertikale Dimension eine Opposition der semantischen Räume des Romantikers Aleksandr und des Pragmatikers Petr Aduev enthält.

Zwischen dem Provinzraum und dem semantischen Raum Aleksandrs liegt ein Verhältnis der Analogie, nicht der Identität vor.

Die räumlichen Beziehungen lassen sich durch folgendes Schema verdeutlichen, wobei die gestrichelte Linie Aleksandrs Entwicklungsweg zeigt:



2.2.3.1. Provinzraum

Die Darstellung des Provinzmilieus nimmt in der Modellierung von Aleksandrs Lebensweg einen vergleichsweise geringen Raum ein (Teil I / Kap. I; Teil II / Kap. VI). Die Typisierung der Pro-

---

12 Ich stütze mich hierbei auf die Ausführungen Lotmans in Kap. 8 seines Buches: "Die Struktur literarischer Texte", S. 300-401, und in seinem Aufsatz: "Das Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa".

vinzbewohner erinnert zunächst an die Typisierungsmethode der Skizzenliteratur, denn wie dort dienen die Typisierungsverfahren der Integration der Gestalten in ihre räumliche und soziale Umgebung. Dies geschieht jedoch nicht durch die in der Skizzenliteratur so beliebten Interieurschilderungen und die bei Gogol' häufig zu findende Identifizierung von Figuren und Gegenständen durch Verdinglichung von Belebtem und Belebung von Gegenständlichem[13], sondern durch Harmonisierung der Figuren mit ihrer n a t ü r l i c h - p r a k t i s c h e n Umgebung.

Im Unterschied zu den Physiologisten, die das Milieu meist nur unter dem negativen Aspekt der Enge und Begrenztheit beschreiben, um dadurch seine deformierende Wirkung auf den Menschen deutlich zu machen, zeigt Gončarov das Provinzmilieu von Grači unter dem D o p p e l a s p e k t von:

a. Begrenztheit, Enge, Stagnation, Monotonie, Einfalt[14];

b. Harmonie, Idylle, Unkompliziertheit, Ruhe, Poesie, Wohlvertrautheit, Geborgenheit[15].

Der Aspekt der Enge wird durch den ständigen Hinweis auf die Abgeschlossenheit des Raumes betont. Das Gut Grači erscheint als "Winkel" (ugolok), als "enge häusliche Welt" (I, 12) oder als "enger häuslicher Kreis" (I, 286). Der Begriff der Grenze ist durch leitmotivische Erwähnungen des Waldes in hohem Maße markiert. Die Geschlossenheit nach oben wird durch Hinweise auf den "engen ländlichen Horizont" (I, 12, 291) gekennzeichnet. Weitere Räume innerhalb dieses Milieus stellen konzentrische Innenräume dar, die vielfach durch Wörter mit der Semantik des Kreises oder des Runden gekennzeichnet werden:

> Šagi svjaščennika i d'jačka gromko razdavalis' po kamennomu polu v pustoj cerkvi; golosa ich unylo raznosilis' po svodam. Vverchu, v kupole, zvučno kričali galki i čirikali vorob'i,

---

13 Vgl. dazu Hans Günther, Das Groteske bei Gogol' (Slavistische Beiträge. 34), München 1968, S. 57 ff.

14 I, 12, 291, 38, 290.

15 I, 290, 288, 289.

pereletavšie ot odnogo okna k drugomu (I, 287)[16].

(Die Schritte des Priesters und des Küsters hallten laut auf dem steinernen Boden der leeren Kirche, ihre Stimmen tönten traurig zu den Wölbungen hinauf. Oben in der Kuppel schrien Dohlen und zwitscherten Spatzen, die von einem Fenster zum andern flatterten.)[16]

Die einzige Öffnung dieses geschlossenen Provinzraumes bildet eine Lineare, "der Weg, der durch das Wäldchen führte" (I, 10). Er ist die einzige Verbindung zum anderen Raumtyp, dem Petersburger Milieu, das für die Bewohner des Provinzmilieus "die andere Seite" (čužuju storonu; I, 13), den Außenraum und wegen seiner unbekannten Möglichkeiten ein "gelobtes Land" (obetovannuju zemlju; I, 10), als Gefahrenherd jedoch gleichzeitig einen "Abgrund"[17] darstellt - ein Motiv, das in Gončarovs späteren Romanen zentrale Bedeutung gewinnt[18].

Trotz Enge und Begrenztheit oder gerade deshalb bietet der Provinzraum mit seiner "Einsamkeit und Stille", seiner "Sorglosigkeit und dem Fehlen jeder moralischen Erschütterung" (I, 288) und mit dem "nicht schlummernden Auge mütterliche Liebe" ein "friedliches Leben", wo "Verstand und Herz im Einklang" sind (I, 290), so daß der vom Leben der Hauptstadt desillusionierte Aleksandr bei seiner Rückkehr in dieses Milieu (T. II / Kap. VI) beginnt, die Stagnation als segensreich (blagodatnyj zastoj) zu empfinden und - wie einst Puškins Evgenij Onegin - "die Poesie des 'grauschimmernden Himmels, des zerbrochenen Zaunes, des Tors, des schmutzigen Teiches und des 'trepak' zu verstehen[19].

---

16 Weitere Innenräume sind Haus, Balkon, Garten (mit alten Linden, dichten Heckenrosen, Faulbaum und Flieder), See und Getreidefelder, die sich zum "Amphitheater" schließen (I, 9).

17 In OI leitmotivisch als "omut" (wörtlich: Untiefe; I, 10, 230, 256, 272, 280, 286, 291).

18 Die zentralen Begriffe der späteren Romane "bezdna" und "propast'" tauchen in OI nur vereinzelt auf (I, 28, 205, 240).

19 Das Zitat, von Gončarov nicht exakt übernommen, entstammt den "Otryvki iz putešestvija Onegina". Den genauen Text siehe A.S. Puškin, Evgenij Onegin, Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1961, S. 181.

Die Bewohner des Provinzmilieus werden eher klassifiziert als charakterisiert. Nicht die Darstellung von eigener Identität und Individualität ist intendiert, sondern die Parallelisierung von Figuren und Umgebung. Die weitgehende Verwendung des 'äußeren' point of view dient der Typisierung der Gestalten in ihrem äußeren Habitus (durch Kurzporträts oder Erwähnung eines oder mehrerer typischer Details) und gewohnheitsmäßigen Verhaltens (oftmals als Schwerpunkt der Figur resümiert)[20], die szenische Darstellung der Kennzeichnung typischer Denkweisen (sichtbar auch in der Formelsprache der Anna Pavlovna). Der Verzicht auf Innendarstellung bedeutet den Verzicht auf Einführung einer psychologischen Bedeutungsschicht und damit verbundenen Individualisierung.

Die Welt der Provinzbewohner endet mit dem "ländlichen Horizont", ihr Denken überschreitet nicht die einmal von der Gewohnheit gesetzten Normen. Typengestalten und Milieu, soziale und intellektuelle Grenzen sind kongruent.

Die Geschlossenheit des Provinzraumes wird durch das <u>achronische Zeitsystem</u> unterstrichen. Das Vergehen von Zeit wird an endlos reproduzierbaren Ereignissen - dem Wechsel der Jahres- und der Mahlzeiten oder zyklisch wiederkehrender Ereignisse wie Geburt, Hochzeit, Tod - , nicht an qualitativen Veränderungen gemessen (I, 43).

Die achronische Struktur dieses Zeitsystems ist so verdichtet, daß man von einem <u>mythologischen Raum</u> sprechen kann. Kennzeichnend für einen mythologischen Raum ist die Ausgrenzung der historisch-linearen Dimension. Ein beliebiges Ereignis, selbst wenn es nur einmal eintritt, bringt im Prinzip nichts Neues, ist reproduzierbar. Aus diesem Grunde definiert Barksdale den Mythos als "die einfachste Erklärung, Illustration oder Darstellung

---

20 So über Agrafena: "[...] ona ne plakala, a serdilas' na vse i na vsech. Vpročem, èto voobšče bylo glavnoju čertoju v ee charaktere." (I, 4). ([...] Sie weinte nicht, sie war aber wütend auf alle und alles. Übrigens war das der Hauptzug ihres Charakters.)

eines kosmischen Prozesses"[21]. In seiner ursprünglichsten Form ist der Mythos 'generisch' (d.h. hat Gattungscharakter) und deshalb nicht an einen bestimmten Personenkreis oder eine bestimmte raum-zeitliche Lokalisierung gebunden.

Die Modellierung des Provinzmilieus macht deutlich, daß Gončarov hier das Konstruktionsschema des Pastoralmythos[22] mit seinen Attributen der Idylle, Wohlvertrautheit und Harmonie, der Einheit von Mensch und natürlicher Umgebung, Mikro- und Makrokosmos verwendet und auf eine spezifische historische und soziale Situation überträgt - das patriarchalische Gutsleben im Rußland der 40er Jahre. Damit schafft er für den Leser eine - im Vergleich zur Skizzenliteratur - erweiterte Identifikationsbasis, da er seine Konkretisationsarbeit in verschiedene Richtungen lenkt: sowohl auf das tradierte mythologische Kompositionsmuster[23] als auch auf die mit Hilfe dieses Musters abgebildete soziale Realität. Um den Leser am Typisierungsprozeß zu beteiligen, bedient sich Gončarov verschiedener Strategien der Leserlenkung, geht sowohl deduktiv als induktiv vor.

Als Beispiel für die deduktive Verfahrensweise diene die Typisierung Anton Ivanyčs:

> Kto ne znaet Antona Ivanyča? Ėto večnyj žid. On suščestvoval vsegda i vsjudu, s samych drevnejšich vremen, i ne perevodilsja nikogda. On prisutstvoval i na grečeskich i na rimskich pirach, el, konečno, i upitannogo tel'ca, zaklannogo ščastlivym otcom po slučaju vozvraščenija bludnogo syna.

---

21 Ethelbert C. Barksdale, Gončarov and the Pastoral Novel in Nineteenth Century Russian Literature, Diss., The Ohio State University 1971, S. 3.

22 Zur Tradition des Pastoralmythos in der westeuropäischen Literatur und in der russischen Literatur vor Gončarov vgl. Barksdale, Gončarov and the Pastoral Novel, S. 1-65.

23 Der Pastoralmythos wird von Barksdale auf den Pandora-Mythos zurückgeführt, eine - in der vorgebrachten Form nicht ohne weiteres überzeugende - These, die im Rahmen dieser Arbeit nicht diskutiert werden kann. (Barksdale, The Dacha and the Duchess. An application of Lévi-Strauss's theory of myth in human creativity to works of nineteenth-century Russian Novelists, New York 1974, S. 39 ff.)

U nas, na Rusi, on byvaet raznoobrazen. Tot, pro kotorogo govoritsja, byl takov: u nego duš dvadcat' založennych i perezaloženych; živet on počti v izbe ili v kakom-to strannom zdanii, pochožem s vidu na ambar [...] Chozjajstva on doma ne deržit. Net čeloveka iz ego znakomych, kotoryj by u nego otobedal, otužinal ili vypil čašku caju, no net takže čeloveka, u kotorogo by on sam ne delal ètogo po pjatidesjati raz v god (I, 16).

(Wer kennt nicht Anton Ivanyč? Er ist der Ewige Jude. Er war immer und überall, von Urzeiten an, und hörte nicht auf zu sein. Er nahm an den griechischen und römischen Festmählern teil, aß natürlich auch vom gemästeten Kalb, das der glückliche Vater bei der Heimkehr des verlorenen Sohnes geschlachtet hatte.
Bei uns in Rußland gibt es ihn in verschiedenen Varianten. Derjenige, von dem hier die Rede ist, war so beschaffen: Er hatte an die zwanzig verpfändete und überverpfändete Leibeigene, lebte fast in einer Hütte oder in einem sonderbaren Gebäude, das einem Speicher glich [...] Zu Hause führte er keine Wirtschaft. Es gab unter seinen Bekannten keinen Menschen, der jemals bei ihm zu Mittag oder zu Abend gegessen oder eine Tasse Tee getrunken hätte, aber auch keinen Menschen, bei dem er dasselbe nicht fünfzigmal im Jahre getan hätte.)

Hier wird das archetypische Muster des Ewigen Juden verwendet, und mit verschiedenen mythologischen Bereichen in Verbindung gebracht[24]. Dieses Typenmuster wird dann von der universalen auf die nationale Repräsentationsebene transponiert und schließlich als eine bestimmte sozialpsychologische Variante der russischen

---

24 Dabei versäumt es Gončarov jedoch, den eigentlichen mythologischen Kontext des Ewigen Juden zu bestimmen. Der Sage nach war der Ewige Jude ein Schuster in Jerusalem namens Ahasver, der über Christus das "Kreuzigt ihn" mitgerufen und dann, als der kreuztragende Christus sich auf dem Wege nach Golgatha an seinem Haus anlehnen wollte, ihn mit harten Worten fortgewiesen habe. Dieser habe ihm daraufhin gesagt: "Ich will stehen und ruhen, du aber sollst gehen bis an den jüngsten Tag." Seitdem wandere er ohne Ruhe in der Welt umher. - Die Gestalt des Ewigen Juden tritt zuerst 1602 in einem gleichzeitig in Leiden, Bautzen, Schleswig, Danzig und Reval erschienenen Volksbuch auf. Danach habe der Bischof Paulus von Eitzen 1542 in Hamburg während eines Gottesdienstes einen Mann im Büßergewand gesehen, der sich als der Jude Ahasverus zu erkennen gegeben habe. Zu weiteren möglichen Quellen siehe Brockhaus-Enzyklopädie, II, Wiesbaden 1968, S. 811.

Erscheinungsform dieses Typus konkretisiert: als heruntergekommener Gutsbesitzer mit parasitärer Lebensform.

Oder aber Gončarov geht den umgekehrten Weg, vom Besonderen zum Allgemeinen, verfährt also induktiv - so wenn er den Erzähler vom Verhalten der Anna Pavlovna auf das Verhalten von Müttern schlechthin schließen läßt (I, 10).

Der Sinn dieser Verallgemeinerungsstrategien liegt darin, dem Leser den sozialpsychologischen Kausalzusammenhang zwischen den Funktionsmechanismen der Provinzidylle und dem Weltbild des Romantikers Aleksandr vor Augen zu führen und auf diese Weise das Konstruktionsschema des Pastoralmythos für den Milieugedanken im Sinne der 'naturalen Schule' (im engeren Sinne) fruchtbar zu machen:

> Gorazdo bolee bedy dlja nego bylo v tom, čto mat' ego, pri vsej svoej nežnosti, ne mogla dat' emu nastojaščego vzgljada na žizn' i ne prigotovila ego na bor'bu s tem, čto ožidalo ego u ožidaet vsjakogo vperedi. No dlja ėtogo nužno bylo iskusnuju ruku, tonkij um i zapas bol'šoj opytnosti, ne ograničennoj tesnym derevenskim gorizontom [...] Gde že bylo Anne Pavlovne ponjat' vse ėto i osobenno vypolnit'? Čitatel' videl, kakova ona (I, 11 f.).
>
> (Verhängnisvoller war für ihn [Aleksandr], daß seine Mutter, bei aller Zärtlichkeit, ihm keine richtige Ansicht vom Leben geben konnte und ihn nicht auf den Kampf vorbereitet hatte, der ihm in Zukunft, wie jedem Menschen, bevorstand. Doch dazu gehörte eine geschickte Hand, ein feiner Verstand und ein großer Vorrat an Erfahrung, der nicht vom ländlichen Horizont beschränkt wäre [...] Doch wie konnte Anna Pavlovna dies alles verstehen und gar ausführen? Der Leser hat ja gesehen, wie sie war.)

Dennoch kann hier nur von einem A n s a t z zu einer realistischen Motivierung gesprochen werden, eine breitere Anwendung findet das Kausalitätsprinzip erst in Werken wie Gercens "Kto vinovat?" und in Gončarovs zweitem Roman "Oblomov".

Wie schon das Schema auf S. 82 gezeigt hat, liegen zwischen dem Provinzraum und dem <u>semantischen Raum Aleksandr Aduevs</u> Parallelen vor, ohne daß die beiden Räume kongruent wären.

Zu Beginn des Romans (T. I / Kap. I) erscheint Aleksandr innerhalb des Provinzmilieus als ausnahmetypisch. Von den Vertre-

tern des Provinzmilieus unterscheidet ihn die Überlegenheit der intellektuellen Physiognomie[25] über die Maßstäbe der sozialen Umgebung: Der "häusliche Kreis" ist ihm zu eng, sein ungeduldiger Blick auf den "fernen Weg" (dal'njaja doroga)[26] steht symbolisch für sein Bedürfnis nach Raumwechsel, Grenzüberschreitung. Das Motiv der Langeweile (skuka) tritt immer dann auf, wenn keine Aussicht auf diesen Raumwechsel besteht (T. I / Kap. II; T. II / Kap. VI).

Im neuen Lebensraum Petersburg jedoch erscheint Aleksandr als Repräsentant der Provinz und wird sowohl vom Erzähler als auch von seinem Onkel als "provincial", als Exponent des Provinzmilieus[27], ja auch der Provinz i d y l l e [28] typisiert.

Tatsächlich stellt der Raum des Romantikers Aleksandr, seine "besondere Welt", eine romantische Überhöhung der heimatlichen Provinzidylle dar. Wie die Idylle in Grači hat der Raum Aleksandrs Kreisformat[29] - eine Metapher, mit der hier das Motiv romantischer Weltflucht verbildlicht wird.

Gleichzeitig steht das romantische Bewußtsein zum geschlossenen Raum der Provinzumgebung in einem Verhältnis umgekehrter Proportionalität: Je enger und begrenzter die soziale Umgebung, desto weiter schweift die romantische Phantasie in das "boden-

---

25 Der Text enthält Hinweise auf Merkmale wie Verstand und Talent, z.B.: "V attestate ego skazano bylo, čto on znaet djužinu nauk da s poldjužiny drevnich i novych jazykov [...] Stichi ego udivljali tovariščej." (I, 11). (In seinem Zeugnis hieß es, daß er ein Dutzend Wissenschaften beherrsche und ein Halbdutzend alter und neuer Sprachen [...] Seine Verse erregten die Bewunderung seiner Kameraden.)

26 Gleiche Funktion hat das Fenster (I, 14), da es innerhalb des konzentrischen Prinzips eine weitere Öffnung eines Innenraums darstellt.

27 Erzähler: I, 64; Petr Aduev: I, 130, 177, 178.

28 Vgl. die von Petr Aduev eingebrachten Begriffe "Arkadia" (I, 143) und "zolotoj vek" (I, 83).

29 Aleksandr im Dialog mit dem Onkel: "- Ja očertil sebe krug dejstvija i ne choču vychodit' iz ėtoj čerty." (I, 225). ("Ich habe mir einen Tätigkeitskreis gezogen, aus dem ich nicht hinaus will.")

lose Blau des Himmels" (I, 245). Damit wird die im linearen Weg von Grači symbolisierte leichte Öffnung des engen Provinzraums im Raum des Romantikers nach oben hin überdimensioniert, die Versetzung der Grenzen des "ländlichen Horizonts" schafft nach oben hin Unbestimmtheit, Ferne.

Wie für die Bewohner des Provinzmilieus ist der Raum des Romantikers durch Reduktion der Zeitebenen auf ein "ewiges Heute" (I, 81) gekennzeichnet. Der Unterschied zur Welt der Provinzbewohner liegt darin, daß dort typische Gestalten und ihre materiell-praktische Umgebung harmonisiert sind, während sich Aleksandr in seiner "besonderen Welt" als Zentrum von maximalistisch übersteigerten abstrakten Kategorien begreift.

Die Markierung von Aleksandrs Raum trifft jedoch weniger die horizontale Achse (in Grači fungiert der Wald als Grenze zwischen Innen- und Außenraum) als die vertikale: Die Grenze verläuft zwischen der vertikalen Opposition hoch vs. niedrig. Für den Romantiker Aleksandr steht 'hoch' für den Innenraum und bezeichnet die Sphäre des Einzelnen, Außergewöhnlichen, der Poesie und der 'ewigen Werte', 'niedrig' dagegen steht für den Außenraum, den Repräsentationsbereich des Pragmatikers, nämlich der Menge, des Gewöhnlichen, Alltäglichen, Prosaischen, der zeitlichen Notwendigkeiten.

2.2.3.2. Petersburger Raum

Dieser Raum ist im Gegensatz zum mythologisch-bukolischen Raum der Provinzbewohner und zum romantisch-idyllischen Raum Aleksandrs 'realer' Raum - die Welt der Hauptstadt, der neuen Lebensformen, des Geschäftslebens und der Bürokratie - aus der Sicht der Provinzbewohner "die andere Seite", Außenraum, offener Raum, Ferne.

Zwischen diesem Petersburger Raum und dem <u>semantischen Raum des Pragmatikers Petr Aduev</u> liegt nicht nur Analogie (wie zwischen dem Provinzraum und dem semantischen Raum Aleksandrs), sondern Identität vor.

Im Unterschied zum mythologischen Raum der Provinzidylle mit seinem achronischen Zeitsystem ist der Raum des Pragmatikers

nach historisch-linearem Muster organisiert. Für Aleksandr bedeutet Petersburg eine "Zukunft in Regenbogenfarben" (I, 10), und Petr unterstreicht in seiner Kritik am "ewigen Heute" des Romantikers seine eigene Auffassung von der Dreidimensionalität der Zeit:

> [...] ne choču dumat' o tom, čto bylo včera i čto est' segodnja; ne stanu ni soobražat', ni razmyšljat', ne prigotovljus' k tomu, ne osteregus' ėtogo, tak, kuda večer poduet! Pomilyj, na čto ėto pochože? (I, 82)[30].
>
> ([...] ich will nicht daran denken, was gestern war und was heute ist; ich werde weder überlegen noch nachdenken, werde mich auf das eine nicht vorbereiten und vor dem anderen nicht in acht nehmen! Bedenke, was das bedeutet.)[30]

Dennoch bleibt diese historisch-lineare Zeit sehr u n b e s t i m m t. Zeitangaben und Zeitempfinden spielen in der Modellierung des Petersburger Raums nur eine periphere Rolle, beschränken sich auf Zeitraffungen zwischen den einzelnen Erzählsegmenten, wobei die ausgesparten Zeiträume teilweise sehr groß sind[31]. Der Zeitablauf wird kaum durch besondere Ereignisse aus dem Leben Petr Aduevs markiert. Einzige Ausnahmen bilden seine fast beiläufig erwähnte Heirat und schließlich die Krankheit Lizavetas.

Unbestimmt bleibt auch der soziale Raum des Pragmatikers, denn obwohl Petr Aduev als Repräsentant der gesellschaftlich-praktischen Verhältnisse des damaligen Petersburg erscheint, verzichtet Gončarov auf die Konkretisierung dieser gesellschaftlich-praktischen Sphäre und stellt den Pragmatiker im Dialog als dominierendem Darstellungsmittel ausschließlich in seinen persönlichen Beziehungen (zu Aleksandr und zu Lizaveta) dar. Hier trifft Pisarevs Kritik zu:

---

30 Vgl. auch I, 83, 162.

31 2 Wochen (I, 44), 2 Jahre (I, 63), 1 Jahr (I, 147), einige Wochen (I, 152), 2-3 Monate (I, 288), 1 1/2 Jahre (I, 286), 4 Jahre (I, 297).

> Die handelnden Personen [...] Gončarovs bewegen sich ständig in einer unpersönlichen Atmosphäre[32].
>
> Zwei so wichtige Seiten des russischen Lebens wie die Bürokratie und die periodische Literatur werden keiner aufmerksamen Untersuchung für würdig befunden, während die überlangen Gespräche zwischen Petr Ivanovič und Aleksandr, zwischen Aleksandr und Naden'ka, Aleksandr und Tafaeva etc. Wort für Wort (ot slova do slova) wiedergegeben werden[33].

Anstatt den Exponenten der zeitgenössischen Verhältnisse in typischen Umständen zu zeigen, beschränkt sich Gončarov darauf, ihn diese typischen Umstände kommentieren zu lassen[34]. Petr Aduev wird nicht nach der Methode der Skizzenliteratur durch Identifizierung mit seiner materiellen Umgebung (z.B. durch Interieurschilderungen), mit anderen Gestalten (durch Parallelisierung mit Figuren der Umgebung), Einordnung in natürliche Prozesse (z.B. den Wechsel der Jahreszeiten) oder Darstellung seines Habitus und seines gewohnheitsmäßigen Tätigkeitsbereichs in sein soziales Milieu integriert, sondern durch Identifizierung mit abstrakten Kategorien wie "vek", "tolpa", "novyj porjadok", "praktičeskoe napravlenie veka" zum Vertreter einer moralischen Position reduziert. Aus diesem Grunde haben die räumlichen Relationen bei der Darstellung des Petersburger Milieus abstrakt-metaphorischen Charakter, im Gegensatz zum 'markierten' Charakter des Provinzmilieus.

---

32 D.I. Pisarev, Sobranie sočinenij v četyrech tomach, M. 1955-56, T. I (M. 1955), S. 205.

33 Pisarev, S. 202.

34 Vgl. dazu Evstragov: "Überhaupt wird er mehr erzählend und durch Selbstaussagen vorgestellt, als daß er in konkreten typischen Umständen gezeigt wird. Er, ein Mann der Tat, zeigt sich nicht in der Tätigkeit, sondern in Worten, Streitgesprächen und Diskussionen mit seinem Neffen. Man kann sagen, daß Petr Ivanovič für den Leser weniger ein typischer Vertreter des entstehenden bourgeoisen Systems ist als dessen Interpret und Kommentator." (N.G. Evstragov, Belinskij i roman Gončarova "Obyknovennaja istorija". In: Materialy jubilejnoj Gončarovskoj konferencii, Ul'janovsk 1963, S. 87-120, hier: S. 113.)

Die einzigen Markierungen, die in diesem Petersburger Raum vollzogen werden, entstammen der Perspektive des Romantikers:

> Zagljaneš' napravo, nalevo - vsjudu obstupili vas, kak rat' ispolinov, doma, doma i doma, kamen' i kamen', vse odno da odno ... net prostora i vychoda vzgljadu: zaperty so vsech storon, - kažetsja, i mysli i čuvstva ljudskie takže zaperty (I, 36).
>
> (Wo man hinsieht, rechts, links - überall ist man von diesen steinernen Riesen umgeben, überall Häuser, Häuser und Häuser, Steine und Steine, immer dasselbe ... keine Weite, keine Aussicht für das Auge: von allen Seiten ist man eingesperrt - es scheint, daß die Gedanken und Gefühle der Menschen mit eingesperrt sind.)

Diese Markierung ebenso wie diejenige, mit der Aleksandr den Raum seiner Tante umgibt[35], stellt einen Hinweis auf die Einseitigkeit der Petersburger Welt dar: Bei aller Weite und Offenheit des Raumes, d.h. bei allem Fortschritt und Rationalismus ist dieser Raum trotzdem eng, weil er den psychologischen Bedürfnissen des Individuums keine Entfaltungsmöglichkeiten bietet - ein Gedanke, der auch in Aleksandrs metaphorischer Umschreibung der pragmatischen Lebensführung seines Onkels zum Ausdruck kommt:

> [...] vy myslite, čuvstvuete i govorite točno kak parovoz katitsja po rel'sam: rovno, gladko, pokojno (I, 144).
>
> ([...] Sie denken, fühlen und sprechen, wie eine Lokomotive auf den Gleisen rollt: gleichmäßig, glatt, ruhig.)

Ob - um im geometrischen Bild zu bleiben - Kreis (Aleksandr) oder Lineare (bzw. Gleis; Petr), ob träumerische Zurückgezogenheit in die "besondere Welt" des Romantikers oder rationalistische Lebensführung als "Teil einer millionenfachen Menge": Beide Typen begegnen der Wirklichkeit mit vorgefertigten Kategorien

---

35 "Otdelites' na minutu ot tesnogo gorizonta, v kotorom vy zaključeny, posmotrite na žizn', na mir." (I, 256). (Befreien Sie sich einen Augenblick von dem engen Horizont, in dem sie eingeschlossen sind, sehen Sie das Leben, die Welt an.)

und schließen sich somit von ihrer intuitiven Erfahrung aus. Sie sind damit - bei aller Gegensätzlichkeit ihrer Weltbilder - in einem wesentlichen Punkt äquivalent.

2.2.3.3. Der Romantiker im Petersburger Raum

Zunächst jedoch hebt Gončarov durch Gegenüberstellung der beiden Räume die Gegensätzlichkeit der beiden Typengestalten hervor. Wenn er den Repräsentanten von Idylle und romantischer Weltflucht in den Repräsentationsbereich von neuem Leben, von Industrialisierung und Fortschritt transponiert, so kontrastiert er damit mythologischen und realen Raum.

Wie Joachim Klein bereits nachgewiesen hat, überträgt Gončarov die Raumstrukturen der Provinzidylle auf typische Situationen wie "ljubov'", "tvorčestvo" und "družba", die er seinen Helden im Petersburger Milieu erleben läßt[36]. Aleksandrs Beziehungen zu Naden'ka und Julija finden ebenfalls in geschlossenen Räumen statt: die Beziehung zu Naden'ka auf einer Insel des Neva-Flusses, in einem eingezäunten Garten, dessen Bäume sich über den beiden zu einer "Kuppel" wölben (I, 95), die Beziehung zu Julija in Julijas Wohnung, deren Abgeschlossenheit hervorgehoben wird (I, 212). In beiden Fällen wird der geschlossene Zirkel von einer Linearen geschnitten[37], und analog dazu finden Aleksandrs dichterische Experimente in der Enge seines Zimmers statt, aus dem seine Phantasie bis ins ferne Amerika schweift (I, 103).

Analog ist auch die Behandlung der Zeitstrukturen in diesen Episoden. Der zyklische Turnus der Jahreszeiten signalisiert

---

36 Joachim Klein, Gončarov und die Idylle. "Obyknovennaja istorija", unveröff. Manuskript, Berlin 1976.

37 Naden'ka reitet zum Gartentor hinaus, den Weg hinunter (I, 111); in Julijas Wohnung gibt ein Fenster den Blick auf die Straße frei (I, 212).

idyllische Dauer und Unveränderlichkeit[38]:

> Odnako prošla zima, nastalo leto, a ljubov' ne končalas'. (I, 207)
>
> Promel'knulo leto, protaščilas' i skučnaja osen'. Nastupila drugaja zima. Svidanija Adueva s Juliej byli tak že časty. (I, 209)
>
> (Doch der Winter verging, der Sommer kam und die Liebe hatte nicht aufgehört.)
>
> (Der Sommer ging vorbei, ein langweiliger Herbst zog sich dahin. Wieder kam der Winter. Die Zusammenkünfte zwischen Aduev und Julija waren ebenso häufig.)

Und ebenso wie im geschlossenen Provinzraum zeigt das Motiv der "skuka" das Bedürfnis nach Raumwechsel an:

> V komnate slyšalos' odnoobraznoe kačan'e majatnika stolovych časov. [...] Aleksandr [...] posmotrel na časy - desjat', a nado prosidet' ešče časa dva: on zevnul. (I, 211 f.)
>
> (Im Zimmer war das monotone Geräusch des Uhrpendels zu hören. [...] Aleksandr [...] sah auf die Uhr - es war zehn, noch etwa zwei Stunden mußte er bleiben: er gähnte.)

Der Raumwechsel Aleksandrs vom Provinzmilieu in das Milieu der Hauptstadt wird somit als <u>Versuch einer Rekonstruktion idyllischer Innenräume</u> modelliert.

Die allgemeine, zeitlose, reproduzierbare Organisation dieser Innenräume wird durch die Verwendung mythologischer Namen (anstelle von individualisierenden Namen) verdeutlicht: Liza und ihr Vater erscheinen als "Antigone" (Antigona) und "Ödipus"

---

38 Vgl. auch Aleksandrs Versprechen an Naden'ka: "My vsegda budem odni, stanem udaljat'sja ot drugich; čto nam do nich za delo? i čto za delo im do nas? Nas ne vspomjat, zabudut, i togda nas ne potrevožat i sluchi o gore i bedach, točno tak, kak i teper', zdes', v sadu, nikakoj zvuk ne trevožit étoj toržestvennoj tišinoj ..." (I, 97 f.). (Wir werden immer allein sein, uns von den anderen zurückziehen; was gehen sie uns an? und wen gehen wir an? Man wird sich unserer nicht mehr erinnern, man wird uns vergessen, keine Nachrichten von ihrem Leid werden uns stören, so wie jetzt kein Laut diese feierliche Stille stört ...)

(Ėdip) - oder "das Mädchen" (devuška) und "der Alte" (starik). Über die soziale Umgebung, Funktion etc. der beiden Gestalten erfährt der Leser nichts[39] - ein Beweis dafür, daß Joachim Kleins These von einer konsequenten Soziologisierung der idyllischen Räume in OI zu relativieren ist[40], denn durch die Verwendung mythologischer Muster werden geschichtlich-soziale Realitäten abstrahiert, fast 'entsoziologisiert' (vgl. auch die Modellierung des Provinzmilieus).

Die Besonderheit der Opposition von zyklischem und linearem, von idyllisch-mythologischem und realem Raum in OI liegt darin, daß Gončarov es nicht bei einem einfachen Kontrast beläßt, sondern zwischen beiden Raumtypen ein kompliziertes Wechselverhältnis herstellt, indem er romantisch-idyllische Motive durch unmittelbare Koppelung mit prosaischer Realität parodistisch bricht und damit "das Reale gegen das Idyllische ausspielt"[41]. Eine solche parodistische Verwendung eines idyllischen Versatzstücks liegt beispielsweise dann vor, wenn Gončarov Aleksandr vom Erzähler mit einem "idyllischen Angler" identifizieren, seine Verhaltensweisen jedoch mit denen eines Diebes vergleichen läßt oder wenn das idyllische Hüttenmotiv mit der karikierten Figur des Kostjakov in Zusammenhang gebracht wird (T. II / Kap. IV).

Durch die parodistische Brechung der Idylle wird das scheinbar ausnahmetypische Individuum Aleksandr auf den Status des gewöhnlichen, durchschnittstypischen Repräsentanten einer Mehrheit r e d u z i e r t .

Diese in OI besonders ausgeprägte Reduktionstechnik mit Hilfe parodistischer Verfahren ist durch die vertikale Achse des künstlerischen Raums organisiert, der Raumwechsel des Romanti-

---

39 Einzige Ausnahme: der Hinweis, daß sie in einer Dača wohnen, für die sie jeden Sommer 500 Rubel zahlen (I, 237).

40 Klein, S. 6.

41 Klein, S. 3.

kers Aleksandr folgt der Bewegungsrichtung von oben nach unten. Diese Achse wird im Text durch folgende Oppositionsvarianten realisiert:

Aleksandr (hoch)	Reduktion →	Petr (niedrig)
ideal	vs.	real
poetisch	vs.	prosaisch
immateriell	vs.	materiell
abstrakt	vs.	konkret
erhaben	vs.	banal
psychisch	vs.	physisch
künstlich	vs.	natürlich
fern	vs.	nah
vergangen	vs.	gegenwärtig
extrem	vs.	durchschnittlich
maximalistisch	vs.	realistisch

Die Kollision zwischen übersteigertem romantischen Weltempfinden und prosaischer Petersburger Alltagswelt beschreibt Gončarov mit dem aus der antiken (Dädalos und Ikaros) wie auch christlichen Mythologie[42] bekannten Motiv des Fliegens und Fallens.

Der Teilung von Aleksandrs Leben in eine ideale und eine prosaische Hälfte (I, 84 ff.) entspricht die Opposition von Himmel vs. Erde, die neben der expliziten Nennung[43] im vertikalen Bildsystem des Textes ausgeführt wird, so in Bildoppositionen wie:

---

42 Petr Aduev macht einen expliziten Hinweis auf den biblischen Sündenfall: " [...] c Adama i Evy odna i ta že istorija u vsech, s malen'kimi variantami." (I, 72). ([...] seit Adam und Eva passiert allen die gleiche Geschichte, mit kleinen Abwandlungen.)

43 "Duch ego budto prikovan k zemle i nikogda ne voznositsja do čistogo, izolirovannogo ot zemnych drjazgov sozercanija javlenij duchovnoj prirody čeloveka. Nebo u nego nerazryvno svjazano s zemlej ..." (I, 44). (Sein [Petrs] Geist ist gleichsam an die Erde geschmiedet und erhebt sich niemals zu der reinen, von irdischem Gezänk fernen Betrachtung der Erscheinungen der geistigen Natur des Menschen. Der Himmel ist für ihn unlösbar mit der Erde verbunden ...)

Aleksandr		Petr
hoch		niedrig
Flügel	vs.	Abgrund
Wolken	vs.	Schmutz/Schlamm
in himmlischen Regionen schweben	vs.	im Düngergraben[44]

Besonders sinnfällig wird der Gegensatz der semantischen Räume von Onkel und Neffe und der durch sie ausgedrückten Weltbilder, wenn die vertikale Bildopposition vom gleichen Tertium comparationis ausgeht: Für den Romantiker Aleksandr ist das Leben schön und reizvoll "wie ein wunderbarer glatter See", ein See "voll von Geheimnisvollem, der in sich so viel" - "Schlamm birgt" ist dagegen die Antwort des Onkels (I, 51 f.).

Die Opposition der Bilder: die glatte, reflektierende Oberfläche des Sees vs. dessen dunkle, schmutzige Tiefen zeigt zwei verschiedene Ansichten von Realität. Für den Romantiker ist der See mit den gelben Blumen (die leitmotivisch als Symbol für idealisierte Liebe erscheinen) Teil seiner idealisierenden Weltsicht und romantischer Egozentrik: mit dem Vergleich Leben-See wird das romantische Spiegelmotiv angesprochen, das an etlichen anderen Stellen des Textes in der Opposition romantische Selbstbespiegelung[45] vs. Spiegelung im Leder von geputzten Stiefeln oder

---

44 Flügel (kryl'ja): I, 20, 174, 178, 189, 268, 287; Abgrund bzw. Strudel (omut): I, 10, 230, 256, 272, 280, 286, 291; Wolken (oblaka): I, 56, 178, 241, 242, 268, 269, 284; Schmutz (grjaz') I, 101, 147, 163; Schlamm (tina): I, 52, 251; in himmlischen Regionen schweben (vitat'sja v nebesnych prostranstvach)/im Dünger graben (ryt'sja v nazeme): I, 171.
Näheres zum Bildsystem in OI vgl. Ulrich M. Lohff, Die Bildlichkeit in den Romanen Ivan Aleksandrovič Gončarovs (1812-1891) (Slavistische Beiträge. 108),München 1977, S. 161-174.

45 Vgl. dazu im Text; I, 100: "Besedovat' s svoim *ja* bylo dlja nego vysšeju otradoju. 'Naedine s soboju tol'ko - pisal on v kakoj-to povesti, - čelovek vidit sebja kak v zerkale; togda tol'ko naučaetsja on verit' v čelovečeskoe veličie i dostoinstvo'." (Mit seinem eigenen *ich* zu kommunizieren war für ihn das höchste Vergnügen. "Nur wenn der Mensch mit sich selbst allein ist", schrieb er in einer Erzählung, "kann er sich wie in einem Spiegel sehen; nur dann lernt er, an menschliche Größe und Würde zu glauben.") Hervorhebung im Original. - Vgl. auch I, 222.

in Trinkschalen[46] auftaucht. Das zweite Oppositionsglied gehört in die von Petr Aduev ausgeführte Konnotationskette "omut", "tina", "grjaz'", "nazem" und steht für Materialisierung und Prosa des Alltagslebens.

Die am Beispiel des Sees gezeigte Kollision von romantischer und realistischer Weltsicht innerhalb e i n e s Satzes ist Teil der Typisierung durch Opposition zweier konträrer sprachlicher Systeme, der Sprache des Romantikers und derjenigen des Realisten[47].

Die Besonderheit der sprachlichen Typisierung der beiden Gestalten liegt nicht nur in der Gegenüberstellung von romantischen Klischees, Abstraktion und Weitschweifigkeit (Aleksandr) mit Gegenständlichkeit, Prosaik und aphoristischer Prägnanz (Petr), sondern in der Überlagerung beider Ebenen durch semantisch polyvalente Textinterferenzen.

Beispiele:

	Aleksandr	Petr
1.	- Vy nikak ne možete sebe predstavit' bezdenežnogo gorja! (Sie können sich einen Kummer, der nichts mit Geld zu tun hat, gar nicht vorstellen!)	- Čto za gore, esli on mednogo groša ne stoit [...] (Was für ein Kummer, wenn er keinen Heller wert ist [...]) (I, 128)

46 Die Szene von Aleksandrs romantischer Selbstreflexion wird unterbrochen durch den Diener Evsej, der in Paraphrasierung von Petr Aduevs leitmotivischem "delo delat'" sagt: "Aber ich tue richtige Arbeit" (a ja delo delaju), den Stiefel auf den Tisch stellt "und sich selbst liebevoll in der spiegelhaften Lederoberfläche betrachtet" (I, 101).

47 Da die Gegenüberstellung dieser beiden Systeme schon Gegenstand ausführlicherer Untersuchungen gewesen ist, kann hier auf eine umfassendere Darstellung verzichtet werden. Verwiesen sei auf die beiden Arbeiten von V.B. Brodskaja: 1. Jazyk i stil' romana I.A. Gončarova "Obyknovennaja istorija". In: Voprosy slavjanskogo jazykoznanija 3 (L'vov 1953), S. 129-154. 2. Jazyk i stil' romana I.A. Gončarova "Obyknovennaja istorija". Povestvovatel'nyj stil'. In: Voprosy slavjanskogo jazykoznanija 4 (L'vov 1955), S. 202-230. Siehe auch den kurzen Abschnitt: "Der junge Gončarov" bei Wolf Schmid, Der Textaufbau, S. 181 f.

2. - [...] tak adski cholodno rassuždaete o ljubvi! ([...][Sie]räsonnieren so höllisch kalt über die Liebe!)	- Adski cholodno - èto novo! v adu, govorjat, žarko. (Höllisch kalt? Das ist neu! In der Hölle soll es doch heiß sein.) (I, 75)
3. - Čuvstvuju, kak čelovek, obmanutyj vo vsem. (Ich fühle wie ein Mensch, der in allem betrogen ist.)	- Net, kak čelovek, kotoryj obmanyval sam sebja, da i chotel obmanut' drugich. (Nein, wie ein Mensch, der sich selbst betrog und andere betrügen wollte.) (I, 180)

Wenn Gončarov die pathetischen und deklamatorischen Ausführungen des romantischen Schwärmers jeweils durch den Pragmatiker unterbrechen und unter Ausnutzung ihrer semantischen Doppelwertigkeit in Petr Aduevs eigenes sprachliches System übersetzen läßt, so erfolgt hiermit eine ironisch-parodistische Zerstörung der klischeebestimmten Sinnkonstitution. Das Ergebnis ist wieder Reduktion des nur scheinbar Besonderen, Individuellen auf Allgemeines, Durchschnittstypisches.

Der parodistische Effekt dieses Redukionsverfahrens wird durch Koppelung von pathetisch erhabenen Redeinhalten und banalen physischen Begleitumständen verstärkt[48].

Diese nicht allein auf die Dialoge zwischen Aleksandr und Petr Aduev beschränkte Modellierung des künstlerischen Raums als Spannung zwischen vorgeblich erhabenen Gefühlen einerseits und materiellen Interessen, physischen Notwendigkeiten andererseits[49]

---

48 Beispiele: die leitmotivische Ermahnung des Onkels an seinen Neffen, sein "Ventil" (impliziert ist der Vergleich von Emotionen mit Dampf) zu schließen und keine Gegenstände zu zerbrechen (T. I / Kap. III) oder die verschiedenen Details der Nahrungsaufnahme Petr Aduevs bei Aleksandrs Schilderung von Naden'kas "Verrat" (T. I / Kap. VI).

49 Beispiele: der Gegensatz von "strast'" (Aleksandr-Nad'ja) und der von Nad'jas Mutter bereiteten "prostokvaša"; das Angebot von "opodel'dok" als Mittel gegen Liebeskummer (T. II / Kap. IV, V) oder die burleske Figur des Kostjakov als Kontrapunkt zu den misanthropischen Stimmungen Aleksandrs.

bedeutet eine ironische Relativierung romantischer Typisierungsprinzipien (der Held als 'genialer Einzelner') und polemische Aufwertung des Alltäglichen und Gewöhnlichen als Norm der Typisierung im Sinne der Ästhetik der 'naturalen Schule' - die Extremstufe dazu wäre Anonymität, ein Gedanke, der sich in Petrs Polemik der leitmotivischen Namensverwechslungen ausdrückt[50].

Für Gončarovs Distanzierung vom ideo-ästhetischen System der Romantik spricht - neben der ironisch-parodistischen Brechung sprachlich-stilistischer Versatzstücke der romantischen Literatur in den Dialogen zwischen Onkel und Neffe - auch die spezifische Verwendung literarischer Gestalten und Motive vor allem aus Werken der Romantik[51].

Von den beiden Funktionen, in denen literarische Gestalten und Motive hier auftauchen, nämlich:

1. in instrumentaler Funktion, zur Identifizierung des Romantikers, der sich selbst und andere in literarischen Termini sieht[52],
2. in polemisch-antagonistischer Funktion, als Material zur ironischen Relativierung romantischer Positionen,

---

50 So wird Naden'ka mit Mar'ja, Anjuta, Sof'ja, Katen'ka, Julija, Varen'ka, Veročka verwechselt (I, 134, 136, 137, 140, 141, 148, 163, 165, 221, 310). Vergleichbar - wenn auch ohne Petr Aduevs Polemik - ist der Verzicht auf Namensnennung des Freundes in T. II / Kap. I. Es ist nur von einem Freund oder "Kamerad der Jugend" die Rede, der Leser muß selbst die Identifizierung mit Pospelov vornehmen.

51 Milton Ehre nennt OI "eine literarische Polemik und fast ein literarisches Manifest". (Ehre, The Fiction of Ivan Goncharov: A Literary Study, Diss. Columbia University 1969, S. 114.) - Die literarischen Bezüge gehen weit über den Rahmen der Romantik hinaus. Sie reichen von Goethe, Schiller, Geßner, Jules Janin, Drouineau, Eugène Sue, Balzac, Byron, Scott, Young und Cooper bis zu Krylov, Griboedov, Karamzin, Bestužev-Marlinskij, Zagoskin und vor allem Puškin.

52 So in Vergleichen seiner Bekannten mit Tieren aus Krylovs Fabeln oder in der leitmotivischen Identifizierung des Onkels mit dem Dämon aus Puškins gleichnamigem Poem. Näheres dazu siehe Setchkarev, S. 67 ff; Lyngstad, S. 65 ff. - Eine systematische Erschließung literarischer Vorlagen und Bezugnahmen in OI steht noch aus.

ist in diesem Zusammenhang vor allem die zweite von Bedeutung. In ironischen - expliziten und paraphrasierten - Vergleichen Aleksandrs mit Helden der romantischen Literatur[53], durch parodistische Brechung romantischer Motive und Handlungselemente[54] polemisiert Gončarov gegen ideo-ästhetische Traditionen seiner literarischen Vorgänger, aber auch seiner selbst, wenn er z.B. Aleksandr Aduev nur wenig veränderte Gedichte aus seiner eigenen 'romantischen' Frühphase zuschreibt und diese durch den Onkel oder durch einen Verleger abqualifizieren läßt[55].

Trotzdem ist - entgegen der traditionellen Gončarov-Forschung, angefangen bei Belinskij[56] - die Interpretation der OI als eines ausschließlich antiromantischen Werkes einseitig. Parodie ist nicht die alleinige Wertungsebene.

Zwar scheitert die Rekonstruktion idyllischer Innenräume im Petersburger Milieu,

---

53 Explizit: z.B. Childe Harold. - Paraphrasiert: z.B. der Romantikertyp Lenskij (aus Puškins allerdings nicht mehr der romantischen Literatur zuzurechnendem Versroman "Evgenij Onegin"). Einige Zitate Lenskijs werden Aleksandr zugeschrieben. Näheres dazu siehe A.G. Cejtlin, I.A. Gončarov, M. 1950, S. 59,452. - Zur Rolle von Helden der romantischen Literatur in OI siehe Setschkarev, S. 68 ff.

54 Beispiele: neben dem bereits erwähnten Motiv der Weltflucht und dem romantischen Spiegelmotiv die Diskussion zwischen Onkel und Neffe über Sinn und Wert eines Duells (I, 133 f.) oder die ironische Darstellung von Aleksandrs Selbstmordversuch (I, 249). Über die Parodierung von Duell-Episoden in der Literatur der 40er Jahre vgl. J. Mann, Utverždenie kritičeskogo realizma, S. 264 ff.

55 I, 56-58, 177. - Es handelt sich um Gončarovs Gedichte: "Otkol' pora toska i gore" und "Vesny pora prekrasnaja minula". Vgl. dazu Dietrich Gerhardt, Das Werk im Werk. In: Slavistische Studien zum VII. Internationalen Slavistenkongreß, hrsg. v. J. Holthusen, E. Koschmieder, R. Olesch, E. Wedel, München 1973, S. 92-125, hier: S. 116 f.

56 V.G. Belinskij, Vzgljad na russkuju literaturu 1847 goda, 1847-1848. In: ders., Polnoe sobranie sočinenij, M. 1953-1959, X (M. 1956), S. 279-359.

> Magičeskij krug, v kotoryj zaključena byla ego žizn' ljubov'ju, mestami razorvalsja. (I, 211)
>
> (Der magische Kreis, in welchen sein [Aleksandrs] Leben durch die Liebe eingeschlossen war, zerriß stellenweise.),

und vier Jahre nach seiner zweiten Ankunft in Petersburg (Epilog) hat Aleksandr den Raumwechsel endgültig vollzogen: Die Maximen des Onkels, Karriere und Vermögen, sind erfolgreich verwirklicht, und eine vorteilhafte Heirat (ženit'ba s rasšetom) ist abgeschlossen. Der Romantiker Aleksandr Aduev erscheint nun als das pragmatische Ebenbild seines Onkels, als Repräsentant von abstrakten Kategorien wie "vek", "novyj porjadok" und "duch vremeni", die Integration in das Milieu der Hauptstadt ist perfekt.

Einzelne Stufen des Reduktionsprozesses Romantiker ⟶ Pragmatiker sowie die Konstruktion des Epilogs selbst widersprechen jedoch einer Monopolisierung des antiromantischen Gedankens.

Nach scharfer Hervorhebung der beiden Extrempositionen und ihrer gegenseitigen Brechung deutet sich am Ende des II. Teils eine harmonische Verbindung der beiden Repräsentationsbereiche alt-neu, Innen-/Außenraum, Überzeitliches-Zeitliches an, die Möglichkeit eines individuellen Weges innerhalb des neuen sozialen Raumes Petersburg scheint noch gegeben.

Die Vorstufe zu dieser Harmonisierung bildet ein allmähliches Abrücken vom überdimensionierten romantischen Raum. Reichte früher die künstlerische Phantasie des Romantikers noch bis ins ferne Amerika, so spielt die Handlung seiner zweiten Novelle "irgendwo auf dem Lande im Gouvernement Tambov", die handelnden Personen in dieser neuen "besonderen Welt" sind "gewöhnliche Menschen" (T. II / Kap. II; S. 174).

Ebenso deutet Aleksandrs Lektion an Liza auf eine stärkere Angleichung seines semantischen Raums an die räumlichen Maßstäbe der Provinzidylle, was auch in der modifizierten Verwendung des romantischen Spiegelmotivs deutlich wird:

> Začem vam čitat' Bajrona? [...] možet byt', žizn' vaša protečet ticho, kak ètot ručej: vidite, kak on mal, melok; on ne <u>otrazit</u> ni celogo neba v sebe, ni tuč; na beregach ego net ni skal, ni propastej; on bežit igrivo; čut'-čut' liš'

> legkaja zyb' rjabit ego poverchnost'; otražaet on tol'ko zelen' beregov, kločok neba da malen'kie oblaka ... (I, 272)
>
> (Warum lesen Sie Byron? [...] vielleicht wird Ihr Leben still dahinfließen, wie dieser Bach: sehen Sie, wie klein und seicht er ist, weder den ganzen Himmel noch die Wolken wird er spiegeln; an seinen Ufern gibt es weder Felsen noch Schluchten; spielerisch fließt er dahin; kaum ein leichtes Kräuseln bewegt seine Oberfläche; er spiegelt nur das Grün der Ufer, ein Stückchen Himmel und kleine Wolken ...)

Mit Recht nimmt Joachim Klein diese Beschränkung zum Anlaß, zwischen einer "heroisch-romantischen" und einer "idyllischen" Phase des Romantikers zu differenzieren[57].

Die nächste Stufe stellt die Konzertszene (T. II / Kap. V) dar, in der Aleksandr das Verhältnis zwischen seiner 'besonderen Welt' und dem ihn umgebenden Lebensraum neu überdenkt:

> Ja bežal tolpy, preziral ee, - a ėtot nemec, s svoej glubokoj sil'noj dušoj, s poėtičeskoj naturoj, ne otrekaetsja ot mira i ne bežit ot tolpy: on gorditsja ee rukopleskanijami. On ponimaet, čto on edva zametnoe kol'co v beskonečnoj cepi čelovečestva; on tože vse znaet, čto ja: emu znakomu stradanija. (I, 256)
>
> (Ich floh die Menge und verachtete sie, - und dieser Deutsche mit seiner tiefen, starken Seele, mit seiner Künstlernatur, verachtet nicht die Welt, flieht nicht die Menge, ja er ist sogar stolz auf ihren Beifall. Er sieht ein, daß er nur ein kaum merkbares Glied in der unendlichen Kette der Menschheit ist, und weiß doch alles, was ich weiß: das Leid ist ihm vertraut.)

In der folgenden Szene (T. II / Kap. VI) - vor seiner Rückkehr nach Petersburg - bekennt sich Aleksandr im Brief an die Tante[58] zu einer "Tätigkeit" (dejatel'nost'; bezeichnenderweise verwendet er hier nicht die Wendung des Onkels "delo delat'") und

---

57 Klein, S. 8.

58 Bezeichnenderweise erscheinen diese Gedanken nicht im Brief an den Onkel, sondern an die Tante, die als Repräsentantin des anthropologischen Prinzips, nicht der 'äußeren Umstände' typisiert wird.

identifiziert sich zwar nicht wie der Onkel mit allen, jedoch als "Menschen, von denen es viele in Petersburg gibt" (I, 293). Darin liegt eine Anerkennung der Erfordernisse der konkreten gesellschaftlichen Realität, jedoch auch ein Bekenntnis zu weiterreichenden Zielen, von Aleksandr bezeichnet als "unendliche Aufgabe, unter trügerischen Hoffnungen und qualvollen Hindernissen immer vorwärts zu streben und mehr als das jeweils gesteckte Ziel zu erreichen" (I, 293)[59].

Dieser Ansatz zu mehrdimensionaler Typisierung durch Individualisierung gegen die dominanten Repräsentationsbereiche 'altes Leben'/Provinz und 'neues Leben'/Petersburg wird durch den Epilog wieder aufgehoben. Hier wird die Reduktion auf den Status des Gewöhnlichen und Allgemeinen in besonderer Weise sinnfällig gemacht - durch eine neue Form der Eindimensionalität: Aleksandrs endgültiger Integration in das neue Milieu steht die Erfahrung des Onkels (Beziehung zu Lizaveta) gegenüber, daß die einseitige Identifikation mit der sozialen Rolle den individuellen Bereich nicht deckt.

Damit ist kein einfacher Rollentausch vorgenommen, wie viele Forscher meinen[60], lediglich eine Phasenverschiebung. Denn gleichzeitig stellt sich heraus, daß auch der Onkel in seiner Jugend eine mit dem Provinzraum verbundene romantische Phase (konnotiert mit dem See und gelben Blumen) durchlaufen hat. Auf diese Weise wird die Opposition der verschiedenen Raumtypen (geschlossen vs. offen, hoch vs. niedrig) und Zeitbezüge (achronisch vs. linear), die Opposition Romantiker vs. Pragmatiker relativiert und als nur vorübergehend antagonistisch ausgewiesen: als zwei

---

59 Vgl. weiter, ebd.: "Da, vižu, kak neobchodima ėta bor'ba i volnenija dlja žizni, kak žizn' bez nich byla by ne žizn', a zastoj, son ... Končaetsja bor'ba, smotris' - končaetsja i žizn' [...]". (Ja, ich sehe ein, daß der Kampf und die Aufregungen dem Leben unentbehrlich sind, daß das Leben ohne sie kein Leben wäre, sondern Stillstand, Schlaf ... Wenn der Kampf zu Ende ist, dann ist auch das Leben zu Ende [...])

60 Cejtlin, I.A. Gončarov, S. 71; Ehre, The Fiction of Ivan Goncharov, S. 112; Lohff, S. 161.

verschiedene Phasen eines in Wirklichkeit identischen Lebensweges, einer 'gewöhnlichen Geschichte'. Der oppositive Charakter der beiden Typengestalten erscheint als Folge äußerer Umstände wie Lebensalter und historisch-soziale Verhältnisse, Zeitalter, Wirklichkeit.

Die typisierende Funktion von Gončarovs Zeitbegriff wird auf diese Weise besonders deutlich: Die scheinbar besonderen Ereignisse im Leben Aleksandr Aduevs - hervorgehoben durch ein stärkeres Gewicht der Erzählzeit und der erlebten Zeit gegenüber der Zeit der Fabel - werden nachträglich in allgemeine Zusammenhänge eingeordnet, Individuelles geht in Kollektivem auf. Zeit erscheint als zyklische Wiederkehr und kontinuierliche Bewegung, deren Ausschnitte die Bedeutung des Typischen erhalten.

Der Lebensweg Aleksandrs beschreibt somit ein typisiertes Modell und nicht das persönliche Schicksal eines Individuums. Es ist der typische Weg, den ein Angehöriger des russischen Gutsbesitzeradels in den 40er Jahren an der Grenze zwischen Jugend und Erwachsenenalter[61] vollzieht. Gleichzeitig wird durch eine Vielzahl von anthropologischen Verallgemeinerungen signalisiert, daß dieser Weg symptomatisch für jeden Übergang zwischen Jugend und Erwachsenenalter ist und damit eine 'gewöhnliche Geschichte' darstellt, was in der englischen Übersetzung des Romantitels ("The Same Old Story") besonders augenfällig ist[62].

Die Einordnung der oppositiven Räume von Onkel und Neffe in das Modell eines identischen Lebensweges deutet auf besondere Zusammenhänge zwischen Typisierungsverfahren und Verfahren der Sujetkonstruktion.

---

61 Aleksandr im Brief an die Tante: "[...] čto ja uže došel do togo rubeža, gde [...] končaetsja molodost'i načinaetsja pora razmyšlenij, poverka i razborka vsjakogo volnenija, pora soznanija." (I, 293). ([...] daß ich leider schon an der Grenze angelangt bin, wo [...] die Jugend zu Ende ist und das Stadium eintritt, wo man überlegt, prüft und die Eindrücke analysiert, das Stadium des Bewußtseins.)

62 "The Same Old Story", übers. v. Ivy Litvinov, M. 1957.

2.2.4. Typisierung und Handlungsaufbau

Die weitgehend eindimensionale Typisierung der Figuren weist auf eine Dominanz klassifikatorischer/sujetloser vor sujethafter Modellierung der Wirklichkeit (im Sinne Lotmans).

Geht man jedoch davon aus, daß mit der Wandlung Aleksandrs vom Romantiker zum Pragmatiker die Figur über die Grenzen ihres semantischen Feldes versetzt wird und durch ihre Verschmelzung mit dem neuen Raum ein 'markiertes Ereignis' (im Sinne Pomorskas) vollzieht, so erscheinen die Kriterien für Lotmans Sujetbegriff erfüllt, der Text sujethaft. Der - im Vergleich zur Skizzenliteratur oder zu den späteren Romanen Gončarovs - relativ geringe Anteil deskriptiver Elemente[63] in der OI könnte ebenfalls auf Sujetintensität schließen lassen.

Doch macht auch Lotman den Zusatz, "daß ein und dasselbe Ereignis von einer Position aus als wesentlich [...], von einer anderen als unbedeutend und für eine dritte als überhaupt nicht existent"[64] erscheinen kann. Der Text der OI ist so aufgebaut, daß die Grenzüberschreitung Aleksandr Aduevs zwar überrascht - was wiederum Indiz für einen 'runden' Charakter (Forster) bzw. eine 'bewegliche' Figur (Lotman) wäre -, vom Romanende (Epilog) her jedoch in seiner Ereignishaftigkeit reduziert, als eine t y p i s c h e Grenzüberschreitung klassifiziert wird, als eine 'gewöhnliche Geschichte'.

Dies erreicht Gončarov durch eine besondere Verbindung der beiden in 1.1.1. erläuterten grundlegenden Texttypen, des mythologisch-zyklischen und des sukzessiv-linearen Texttyps.

Die Besonderheit der Typisierung in OI beruht darauf, daß Gončarov zunächst zyklich-mythologisches (Provinzraum) und sukzessiv-lineares Konstruktionsprinzip (Petersburger Raum) in

---

63 Die deskriptiven Elemente sind weitgehend auf die Schilderung von Grači (T. I / Kap. I; T. II / Kap. VI), eine Schilderung der Petersburger Nacht in der Naden'ka-Episode (T. I / Kap. IV) sowie die skizzenhafte Andeutung der schon erwähnten Innenräume innerhalb des Petersburger Milieus beschränkt.

64 Die Struktur literarischer Texte, S. 333.

einem dialogischen Konflikt einander gegenüberstellt, im Epilog jedoch die R ü c k ü b e r s e t z u n g in den mythologisch-zyklischen Texttyp selbst vornimmt: durch Rekonstruktion eines identischen Lebensweges aus zwei zunächst oppositiven Wegen. Die kontrastive Kombination der beiden Typengestalten Aleksandr und Petr Aduev erweist sich somit als Ergebnis der Aufspaltung e i n e s Bündels von Differentialmerkmalen, die mit den verschiedenen Phasen eines zyklisch verstandenen Prozesses (Übergang Jugend - Erwachsenenstadium - Alter) synchronisiert werden, am Ende des Romans jedoch wieder in e i n e m zyklischen System in e i n e r Person zusammengeführt werden. Damit wird Lotmans These von der Tendenz mythologischer Texte zur völligen Identifizierung verschiedener Personen[65] bestätigt.

Die mythologische Abfolge geht in die Sujetkonstruktion der OI ein und gewinnt als typologisches Kompositionsmuster über die Rolle des rein formalen Organisationsprinzips hinaus bedeutungstragende Funktion. Was von der Kritik so oft als Schematismus und Mechanik[66] oder als Zeichen einer "sauberen, sorgsamen Anfängerarbeit"[67] gesehen wurde, erweist sich nun als ästhetisches Zeichen: Die Sujetkonstruktion stellt die künstlerische Abbildung eines mythologischen Rituals dar. Der Grundrhythmus dieses Rituals wird durch den Wechsel verschiedener Lebensalter (in OI korreliert mit dem Wechsel sozialer Räume) bestimmt und mit der ebenfalls mythologischen Vorbildern entlehnten Bewegung des Fliegens und Fallens verbunden[68].

---

65 Lotman, Die Entstehung des Sujets, S. 31.

66 So bei Ehre, Oblomov and his Creator, S. 139.

67 Adolf Stender-Petersen, Geschichte der russischen Literatur, II, München 1957, S. 228.

68 Als literarisches Vorbild hat hier Puškins "Demon" (1823/24) besondere Bedeutung. Angefangen von Aleksandrs leitmotivischer Identifizierung des Onkels mit einem Dämon liefert das Poem das Material für eine Fülle von direkten und indirekten Bezügen (I, 50, 69 f., 83, 101, 243) bis hin zum Motiv der Desillusionierung.

Unter Bewahrung der klassischen Symmetrie mit zwei etwa gleich langen Teilen von je sechs Kapiteln, die von den Schilderungen des Provinzmilieus (T. I / Kap. I; T. II / Kap. VI) eingerahmt werden, mit anschließendem Epilog zeichnet Gončarov in Makro- und Mikrostruktur des Romans beide Konflikte - den des Romantikers und den des Pragmatikers - in strengen, regelmäßigen Zyklen nach. Jeder Zyklus wiederholt als Ganzes sowie in seinen einzelnen Episoden eine aufsteigende und jäh abfallende Linie, mythologischer Rahmen für den Prozeß der Widerlegung ideologischer Positionen - beim Romantiker für die Abfolge von verträumter Zurückgezogenheit, hoffnungsvoller Erwartung und ironischer Desillusionierung: Aleksandr verläßt die Provinzidylle und richtet alle Träume auf Petersburg, das ihm als "gelobtes Land" erscheint.

Die handlungskonstitutiven Oppositionen verlaufen nach dem Konstruktionsschema des Desillusionsromans:

Herausforderung (Erfahrung)	vs.	Antwort (Ausgang)

Träger der Herausforderung ist der Repräsentationsbereich des Pragmatikers, die Welt der Hauptstadt. Jede einzelne Episode, ob die Erfahrung von:

- ljubov' (Naden'ka, T. I / Kap. III-V); (Julija, T. II / Kap. III); (Liza, T. II / Kap. V),
- družba (Pospelov, T. II / Kap. I),
- tvorčestvo (T. II / Kap. II)

bringt als Ergebnis E r n ü c h t e r u n g . Die gleiche Erfahrungskurve wiederholt sich in einzelnen Szenen[69].

Währenddessen wird im II. Teil des Romans auch der Initiator der Herausforderung Petr Aduev selbst zum Objekt einer Heraus-

---

69 Beispiele: T. I / Kap. I, wo der sentimentale Abschied Aleksandrs von Mutter und Freundin auf sozial niedrigerer und emotional vergröberter Stufe im Abschied Evsej-Agrafena ironisch gespiegelt wird; ebenso in der Liebesszene Aleksandr-Naden'ka (T. I / Kap. IV); Näheres dazu siehe Ehre, Oblomov and his Creator, S. 123 ff.

forderung und anschließenden Desillusionierung: Während er den Anspruch erhebt, das Leben seines Jahrunderts zu leben, die "moderne, gebildete, denkende und handelnde" Masse zu repräsentieren (I, 263), scheitert seine individuelle Beziehung zu Lizaveta an der Einseitigkeit dieses Lebensprizips[70]. Das Scheitern seiner pragmatischen Prinzipien wird durch ironische Spiegelungen vorbereitet, so in der Figur des Tafaev, der Petr Aduevs Maximen "kar'era" und "fortuna" in karikaturistischer Weise repräsentiert[71] oder durch Einführung von Widersprüchen zwischen intellektueller Physiognomie (Proklamierung des "delo" zum Universalprinzip) und Verhaltensweisen: Die Dialoge zwischen Onkel und Neffe werden von ständigem Essen, Gähnen oder Schlummern des Onkels begleitet - typischen Verhaltensweisen der Bewohner des stagnierenden Provinzmilieus.

Auf diese Weise werden auf der Ebene des Sujets noch vor dem Epilog (Eintritt Aleksandrs in die pragmatische Phase seines Onkels) zwischen beiden kontrastiven Typen äquivalente Beziehungen hergestellt, die die Grundlage für die spätere mythologische Identifizierung zu einer Figur - in verschiedenen Momenten ihrer Sujetbewegung (bei Anordnung des Sujets auf einer linearen Skala) - schaffen[72].

---

70 Vgl. dazu I, 151: "Ves' kodeks serdečnych del byl u nego v golove, no ne v serdce." (Der gesamte Kodex seiner Herzensdinge war im Kopf und nicht in seinem Herzen.)

71 Nicht nur in Tafaevs Maximen "kar'era" und "fortuna", sondern auch in seiner fehlerhaften Demonstration klassischer Bildung und in der Schilderung seiner Ehe mit der wie Lizaveta um vieles jüngeren Julija ist eine ironische Spiegelung Petr Aduevs zu sehen. Ebenso kann Julijas Hysterie als eine karikaturistische Parallele zu Lizas psychosomatischer Krankheit verstanden werden.

72 Ebenfalls ironisierende Funktion hat die Figur Pospelovs. In ihm wird der Raumwechsel des Romantikers Aleksandr (bzw. Petr Aduev) und die anschließende Unterordnung unter die soziale Norm in karikaturistischer Weise gespiegelt.

Angesichts dieser komplizierten mythologischen Umgestaltung zweier konträrer Textprinzipien kann es sich nicht, wie Barksdale meint, um eine "simple Alternation" von "pastoralem Mythos" (Aleksandr) und "antipastoraler Antwort" (Petr) handeln[73]. In ihren vielfältigen Variationen des zentralen Schemas Herausforderung vs. Antwort liefert die Sujetkonstruktion der OI einen Beweis für die Stabilität des dem Typisierungssystem zugrundeliegenden mythologischen Modells.

Der Wiederholungscharakter, die Reproduzierbarkeit der Ereignisse in den beiden identischen Lebenszyklen wird durch die Instrumentierung der beiden Konflikte - Ideal vs. Realität (Romantiker) und Realität vs. innere Bedürfnisse (Pragmatiker) - mit bestimmten Leitmotiven in besonderer Weise verdeutlicht: Für die Vergangenheit, die romantische Phase, stehen Leitmotive wie "See", "gelbe Blumen" und "aufrichtige Herzensergüsse" (iskrennie izlijanija) - auch der Onkel hat diese Phase durchlaufen[74]. Der Übergang vom Romantiker zum Pragmatiker wurde bei Onkel wie Neffe mit dem Raumwechsel Provinz-Petersburg motiviert. Nach seiner Anpassung an die Gegenwart durch Transformation zum Pragmatiker übernimmt Aleksandr die leitmotivisch-stereotypen Wendungen seines Onkels von Geld und Karriere, aber auch dessen chronische Kreuzschmerzen als symbolischen Preis für eine rationalistische und emotionsfeindliche Lebensweise, ein Hinweis auf die Zukunft, die sich in Petr Aduevs - auf der Höhe seines beruflichen und gesellschaftlichen Erfolges einsetzenden - physischen und moralischen Niedergang abzeichnet.

Es entspricht der s t a t i s c h e n Natur mythologischer Texte, daß in ihnen die Handlung Priorität vor einer differenzierten Charakterdarstellung hat. Nicht die innere Kompliziertheit der menschlichen Persönlichkeit ist hier Objekt der künstlerischen Modellierung, sondern die Regelhaftigkeit, Gesetzmäßigkeit menschlicher Verhaltensweisen in einer Vielzahl von

---

73 Barksdale, Goncharov and the Pastoral Novel, S. 78.

74 Hinweise darauf siehe: I, 28, 29, 310, 311.

Handlungssituationen.

Dies gilt auch für die Typisierung in OI. Wo Individualisierung stattfindet, bleibt sie im Rahmen eindimensionaler Typisierung. Die zahlreichen Introspektionen Aleksandrs (in Form von 'erlebter Rede', 'inneren Monologen' und auktorialen Gedankenberichten) dienen in erster Linie der Darstellung typischer Denkprozesse des Romantikers, der äußeres Handeln durch Reflexion und Träumertum ersetzt, weniger einer psychologischen Vertiefung und Differenzierung oder dem Aufzeigen von Entwicklungsprozessen.

Eine Ausnahme bilden hier die letzten Kapitel des II. Teils (Kap. IV-VI), in denen die Verwendung des 'inneren' point of view zur Darstellung verschiedener psychologischer Zustände, Verzweiflung, Resignation und Ratlosigkeit[75], sehr viel eher dazu angetan ist, psychologische Variabilität und Kompliziertheit Aleksandrs für den Leser unmittelbar erfahrbar zu machen. Es handelt sich an dieser Stelle um den schon erwähnten Ansatz zu mehrdimensionaler Typisierung.

2.2.5. Entwicklung der Typengestalten

Insgesamt verläuft die Typisierung Aleksandrs in vier Phasen:

1. Maximalist } Romantiker
2. Idylliker }
3. lišnij čelovek
4. Pragmatiker

Phase 1 und 2 gehen unmittelbar ineinander über: Aleksandrs Beschränkung seiner maximalistischen Maßstäbe beginnt mit dem II. Teil, nachdem ihm die ersten Erfahrungen im neuen Milieu (Be-

---

75 Beispiel: "'Ich tak mnogo, ètich ničtožnych ljudej, - govoril on sebe s nekotorym bespokojstvom, - a ja odin: neuželi ... vse oni ... pusty ... nepravy ... a ja? ..." (I, 232).("Ihrer sind so viele", sagte er sich dann mit einiger Unruhe, "und ich bin allein. Sind sie ... wirklich alle ... leer ... und im Unrecht ...? Und ich? ...")

ziehung zu Naden'ka, Enttäuschung durch den Freund) gezeigt haben, daß Petersburg nicht das erträumte "gelobte Land" ist. Beide Typisierungsphasen führen den Repräsentationsbereich des Romantikers aus, betonen nur je unterschiedliche A s p e k t e : maximalistischen und idyllischen Aspekt.

Während in Phase 1 und 2 Aleksandr in einfachem Widerspruch zu seiner Umgebung steht, erscheint gegen Ende des II. Teils (Kap. IV-VI) der Widerspruch in die Figur selbst verlegt. Im Gespräch mit der Tante (Kap. IV) kommt dieser Widerspruch erst andeutungsweise zum Ausdruck[76] und wird dann als Vorwurf an den Onkel explizit gemacht:

> [...] vy bozbudili vo mne bor'bu dvuch različnych vzgljadov na žizn' i ne mogli primirit' ich. (I, 259 f.)
>
> ([...] Sie haben in mir zwei verschiedene Lebensauffassungen zum Kampf erweckt und vermochten es doch nicht, sie miteinander zu versöhnen.)

Der Romantiker und Idylliker ist zum 'lišnij čelovek' erweitert. Bezeichnenderweise wendet Aleksandr auf sich selbst das Onegin-Zitat an:

> *Kto žil i myslil, tot ne možet v duše ne prezirat' ljudej.* (I, 255; Hervorhebung im Original)
>
> (Wer gelebt und gedacht hat, muß in seiner Seele die Menschen verachten.)

Als typische Merkmale des 'lišnij čelovek' erscheinen hier:

1. das auch den Romantiker kennzeichnende abstrakt-reflektierende Verhältnis zur sozialen Umwelt;

---

76 "-[...] iščite togo, čto pod lad emu, inače možet slučit'sja strašnyj razlad ... i v golove, i v serdce. - Tut on pokačal golovoj, namekaja na to, čto on sam - žertva ėtogo razlada." (I, 243). ("[...] suchen Sie das, was zu ihm [Ihrem weiblichen Herzen] paßt, sonst könnte ein furchtbarer Zwiespalt eintreten ... sowohl im Kopf, als auch im Herzen." - Hier schüttelte er den Kopf, als wolle er andeuten, daß er selbst Opfer eines solchen Zwiespalts sei.)

2. Diskrepanz zwischen sozialer Rolle und individueller Struktur;
3. Isolation innerhalb der sozialen Umgebung und kritisches Bewußtsein der eigenen Situation[77];
4. gesellschaftskritischer Ansatz[78];
5. Daseinsgefühl der "skuka" als Folge der Diskrepanz zwischen sozialer Rolle und individueller Struktur.

Zwischen dem Typisierungsansatz des Romantikers und des 'lišnij čelovek' Aleksandr Aduev besteht ein entwicklungsmäßiger Zusammenhang, der sich aus den desillusionierenden Erlebnissen Aleksandrs im Petersburger Milieu, dem Scheitern seiner Bemühungen um Rekonstruktion idyllischer Innenräume erklärt. Die Motivierung des Übergangs zwischen den beiden Typisierungsansätzen liegt damit (wie beim Übergang vom romantischen Maximalismus zur Idylle) in den Gegebenheiten der neuen sozialen Umgebung, durch deren Einfluß Aleksandr zur Aufgabe seiner romantischen Positionen gezwungen wird.

Die vierte Typisierungsphase - der Pragmatiker Aleksandr Aduev - wäre weniger überraschend und abrupt, wenn sich in Aleksandrs Brief an die Tante, in seinem Wunsch nach einer Synthese von nützlicher Tätigkeit und Idealismus (I, 292) nicht eine Harmonisierung der widersprüchlichen Merkmale des 'lišnij čelovek' andeuten würde. Die Transformation zum Pragmatiker im Epilog bedeutet eine Aufgabe der zweiten Dimension - des Strebens nach überzeitlichen Zielen - und erneute Eindimensionalität.

Zwischen den ersten beiden Ansätzen (sofern man Maximalist und Idylliker wegen der gemeinsamen Dominante des Romantikers als e i n e n Ansatz begreift) läßt sich ein organischer Zusam-

---

77 Vgl. dazu Aleksandrs Gedanken während der Konzertszene; I, 256 f.

78 Aleksandrs Kritik am Rationalismus seiner Zeit zeigt sich in Aussagen wie: "- [...] vy tol'ko vypustili odno iz vidu, djaduška: sčast'e. Vy zabyli, čto čelovek sčastliv zabluždenijami mečtami i nadeždami; dejstvitel'nost' ne sčastlivit ..." (I, 260). ("[...] Sie haben nur eins außer acht gelassen, Onkel: das Glück. Sie vergessen, daß ein Mensch durch Irrtümer, Illusionen und Hoffnungen glücklich sein kann. Die Erkenntnis der Wirklichkeit macht nicht glücklich ...")

menhang feststellen: Typisierungselemente des Romanikers werden mit in den Repräsentationsbereich des 'lišnij čelovek' übernommen (Distanz zur Gesellschaft, Reflexion anstelle von Tat), das Hinzukommen von innerer Widersprüchlichkeit beim 'lišnij čelovek' wird aus dem Zusammenhang von Typus und Situation durch - allerdings nicht umfassende - psychologische Individualisierung entwickelt.

Stattdessen besteht zwischen dem 'lišnij čelovek' Aleksandr Aduev und dem Pragmatiker Aleksandr Aduev im Epilog keine Identifikationsmöglichkeit. Im Gegenteil: die Typisierung im Epilog hebt mit allen Verfahren (wie Porträt, Darstellung der intellektuellen Physiognomie und typischer Verhaltensweisen sowie des Sprachstils) den kontrastiven Charakter der beiden Typisierungsansätze hervor, wie auch folgender Kommentar Lizavetas zeigt:

> - Petru Ivanyču prostitel'no tak dumat' i postupat' [...], on davno takoj, i nikto, ja dumaju, ne znal ego drugim; a ot vas, Aleksandr, ja ne ožidala ėtoj peremeny ... (I, 312)[79]
>
> ("Petr Ivanovič ist es erlaubt, so zu denken und zu handeln [...], er ist schon lange so, und niemand, denk ich, hat ihn anders gekannt. Aber bei Ihnen habe ich diese Veränderung nicht erwartet, Aleksandr ...")[79]

Durch diese innerfiktionale Negation einer Identifizierungsmöglichkeit der beiden Ansätze macht Gončarov deutlich, daß der Verzicht auf Verbindung der beiden Ansätze durch Herstellung eines Zusammenhangs zwischen Typus und Situation und psychologische Entwicklung kein unbeabsichtigter künstlerischer Mangel, sondern ästhetisches Zeichen ist. Dies wird von Kritikern übersehen, die Gončarov psychologische Unglaubwürdigkeit der Darstellung[80] oder mangelnde Korrespondenz mit der realtypischen Situa-

---

79 Vgl. weiter, ebd: "- Tam vy ponjali, rastolkovali sebe žizn'; tam vy byli prekrasny, blagorodny, umny ... Žacem ne ostalis' takimi?" ("Damals haben Sie das Leben richtig verstanden und gedeutet, damals waren Sie wunderbar, edel, klug ... Warum sind Sie nicht so geblieben?")

80 So Evstragov, Belinskij i roman I.A. Gončarov "Obyknovennaja istorija", S. 102.

tion der 40er Jahre vorwerfen[81].

Vom Standpunkt der 'Logik des Charakters' in einem realistischen Text gibt es keinen Grund für eine Identifizierung der beiden Typen in e i n e r Person. Sie wird erst verständlich aus dem diesem Verfahren zugrundeliegenden mythologischen Modell: Gerade die Unmotiviertheit dieser Wandlung ist ein Verfahren der T y p i s i e r u n g , nicht der Individualisierung. Der Held, der mit dem Eintritt in ein neues Lebensalter und in eine neue soziale Umgebung Denkstil und typische Verhaltensweisen diametral ändert, zeigt damit Kongruenz von sozialem Status und individueller Struktur und erweist sich als eindimensionaler Typus[82]. Je rascher und unvermittelter sich eine Figur an den umgebenden Raum anpaßt, je plötzlicher und übergangsloser die Veränderung erfolgt, bei der man streng genommen gar nicht von einem W a n d e l (im Sinne einer inneren Bewegung) sprechen kann, desto größer sind ihre Unbeweglichkeit und die Automatisierung ihrer Verhaltensweisen[83].

Wie Jurij Mann bereits ausgeführt hat, wird hier ein Handlungselement der romantischen Tradition - die Selbsttäuschungen (samoobol'ščenija) des Romantikers - in parodistischer Funktion verwendet[84]. Der Sinn der bewußt unmotivierten Wandlung Aleksandr Aduevs liegt darin, die 'Macht der Zeit', der 'äußeren Verhältnisse' auf die Physiognomie des Menschen zu demonstrieren. Wie

---

81 Belinskij zufolge sind Romantiker vom Typ Aleksandr Aduevs niemals Realisten geworden. (Vzgljad na russkuju literaturu 1847 goda [otryvok iz stat'i]. In: I.A. Gončarov v russkoj kritike. Sbornik statej, M. 1958, S. 50 f.)

82 Dies als Argument gegen die Meinung von Forschern wie Lyngstad und Nedzveckij, die Aleksandr Aduev als 'runden' Charakter sehen. Aleksandr ist keine 'bewegliche', keine mehrdimensionale Figur. (Lyngstad, S. 57; Nedzveckij, Realizm, diss., S. 24.)

83 Vgl. dazu Lotman über Figuren Gogol's: "Dabei ist der Held, je unbeweglicher er ist, desto schärferer und innerlich unmotivierterer Übergänge fähig." (Das Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa, S. 244.)

84 Čelovek i sreda, S. 126.

in anderen, OI typologisch verwandten Erzählungen der 40er Jahre[85], ist nicht der P r o z e ß der Entwicklung selbst von Bedeutung, sondern allein das F a k t u m der Wandlung. Während in der Literatur der Romantik der Raumwechsel Provinz-Petersburg noch den Untergang des Helden zur Folge hatte (da eine Unterwerfung unter die Umstände mit der Genialität des romantischen Helden unvereinbar wäre)[86], führt hier der Raumwechsel zur Auflösung romantischer Träume und Illusionen und zum 'Bruch' des Charakters.

Die Form, in der in OI Entwicklungen dargestellt werden, entspricht Gončarovs poetologischer Forderung nach Typisierung nur stabilisierter und abgeschlossener Erscheinungen. Entwicklungen werden retrospektiv, von ihrem Ergebnis her untersucht, weniger synchron zum Geschehen. Petr Aduev wird nach vollzogener Entwicklung gezeigt. Die partielle Änderung seines gewohnheitsmäßigen Verhaltens im Epilog erscheint nicht als Ergebnis eines psychologischen Entwicklungsprozesses, sondern als R e a k t i o n auf Veränderungen in seiner Umgebung (Krankheit Lizavetas) und ist somit Bestandteil statischer Typisierung[87]. Ebenso werden Aleksandrs Entwicklungsschritte nur als Ergebnisse, nicht in ihrem Verlauf reflektiert. Mit der Vorwegnahme der weiteren Entwicklungsphasen in der Figur des Onkels ist auch der Weg des Neffen festgelegt. Seine Entwicklung beschreibt nicht die allmähliche Entfaltung eines Potentials, sondern die Wiederholung eines vorgezeichneten Zyklus[88]. Entwicklung kann demnach hier nur als regressiv, im Sinne eines Reduktionsprozesses verstanden werden.

---

85 Beispiele: Galachovs "Prevraščenie" (1847); Nekrasovs Romanfragment "Žizn' i pochoždenija Tichona Trostnikova" (begonnen 1843); A.Ja. Panaevas (N. Stanickijs) "Neostorožnoe slovo" (1848).

86 Beispiel: Arkadij in N. Polevojs Erzählung "Živopisec" (1833). Näheres dazu siehe J. Mann, Poėtika russkogo romantizma, M. 1976, S. 252.

87 Vgl. die auf S. 115 dieser Arbeit zitierte Äußerung Lizavetas (I, 312).

88 Hierin liegt ein prinzipieller Unterschied zwischen Aleksandr Aduev und dem so oft mit ihm verglichenen Lucien Rubempré aus Balzacs "Illusions perdues". Im Gegensatz zu Aleksandr Aduev ist Lucien Rubempré eine Figur, die in einem Entwicklungsprozess gezeigt, also dynamisch typisiert wird.

Gleichzeitig wird mit der Identifizierung zweier verschiedener Generationen von 15-20 Jahren g e s e l l s c h a f t l i c h e r Entwicklung abstrahiert - ein Beweis für Gončarovs dem Evolutionsgedanken verpflichtete zyklische (anstelle einer sukzessiv-linearen) Geschichts- und Gesellschaftsbetrachtung, die ihm wiederholt den Vorwurf der Vernachlässigung historischer Komponenten einbrachte[89].

2.2.6. Typisierung und Wertung

Die Aufhebung der Basisopposition des Romans alt vs. neu, Romantiker vs. Pragmatiker im zyklischen Modell wechselnder Lebensalter weist auf den Zusammenhang zwischen Typisierung und ideologischer Anlage des Romans. In der Tat steht die Rekonstruktion des mythologischen Zusammenhangs im Epilog der OI im Dienst ironischer Darstellung. Ironie ist organisierendes Prinzip in der Typisierung sowohl des Romantikers als auch des Pragmatikers, wobei das Verhältnis Erzähler-Figuren jedoch nicht konstant ist, die Rollen von Ironie s u b j e k t und Ironie o b j e k t nicht definitiv verteilt sind[90]. Kritiker, die den Autorenstandpunkt auf einer der beiden Seiten monopolisiert sehen wollen und die 'Botschaft' des Romans in der Negation des einen Pols durch den anderen erkennen, ignorieren die polysemantische Struktur des Werkes und die mit dem Epilog intendierte 'Unbestimmtheit'.

Ironie negiert nur vorübergehend den einen Pol im Namen des anderen. Im I. Teil gilt die Ironie vorwiegend dem Romantiker und den "als künstlich, lebensunecht empfundenen Ausdrucksformen romantischen Weltempfindens"[91] (vgl. dazu die Untersuchung der vertikalen Raumrelationen), während die Phase des 'lišnij čelovek' in Teil II durch ein differenzierteres Verhältnis zwischen

---

89 Vgl. dazu E.A. Ljatskij, Gončarov. Žizn', ličnost', tvorčestvo. Kritiko-biografičeskie očerki, izd. 3-e, Stockholm 1920.

90 Die Meinung A. und S. Lyngstads, der Erzählerstandpunkt verbinde sich nacheinander mit der Perspektive Aleksandr Aduevs, dann Petr Aduevs und schließlich Lizavetas, kann nicht geteilt werden (Lyngstad, S. 46.)

91 Wolf Schmid, Der Textaufbau, S. 181.

Aleksandr Aduev und dem Erzähler gekennzeichnet ist, sichtbar auch an der wachsenden Annäherung zwischen Aleksandr und Lizaveta, der einzigen nichtironisierten Figur des Romans. Hinweise auf Aleksandrs intellektuelle Physiognomie, Merkmale wie Verstand (um) und Talent (talant), die aus seiner Perspektive geübte Kritik an der Bürokratie (I, 60) und an der gesellschaftlichen Situation der Frau (I, 138 f.) deuten auf eine Positivierung dieser Gestalt bei gleichzeitiger Relativierung der Position des Pragmatikers. Während Petr Aduev in Teil I und zu Beginn von Teil II als Repräsentant der normativen Gesellschaft und des Zeitalters Hauptironisator des desintegrierten romantischen Individuums ist, wird gegen Ende von Teil II und vor allem im Epilog gerade der integrierte Exponent der Mehrheit ironischer Relativierung unterzogen.

Was schon die Untersuchung des Zusammenhangs zwischen Typisierung und Raum-, Zeit- und Handlungsstrukturen gezeigt hat, wiederholt sich somit auf der Ebene der Erzählhaltung und damit der Wertung: Auch die Ironiestrukturen sprengen den binären Rahmen der Opposition Romantiker vs. Pragmatiker in der Paradigmatik.

Es kommt weder zu einer Negation eines Repräsentationsbereichs durch den anderen noch zu der für Gončarovs poetologisches Konzept so charakteristischen Synthese aus positiv bewerteten Merkmalen des einen u n d des anderen Bereichs (der Ansatz von T. II / Kap. V, VI wird rückgängig gemacht)[92], sondern zu einer ironischen Identifizierung in einem phasenverschobenen Zyklus, wobei der zyklisch rekonstruierte Typus Aleksandr/Petr Aduev Glied der neuen binären Opposition gesellschaftliche Normen vs. individualpsychologische Bedürfnisse wird.

---

92 Der Meinung derjenigen Kritiker, die in Lizaveta eine solche Synthese und damit die Idealgestalt des Romans sehen (so Nedzveckij, Realizm,diss., S. 34) steht die schemenhafte Ausführung dieses Typus entgegen: Als Opfer von Petr Aduevs pragmatischen Lebensprinzipien ist Liza zu passiv, um eigene Individualität oder Identität zu gewinnen. Sie dient als 'Prüfstein' für Petr Aduevs Maximen, ihre Rolle ist deshalb eine rein"strategische" (Lyngstad, S. 59). Innerhalb der Relation Innen-Außen, Mensch-Wirklichkeit verkörpert sie nur einen Pol, die individualpsychologischen Bedürfnisse, dies jedoch ohne die Überspanntheit des Romantikers Aleksandr Aduev.

Mit dieser neuen ironischen Opposition zeigt Gončarov, welcher Preis für gesellschaftliche Integration und Konformismus gezahlt werden muß: der Verzicht auf Entwicklung der eigenen Persönlichkeit und damit auch der Verlust der Individualität.

Aus den vorangegangenen Untersuchungen der Typisierungsverfahren in OI lassen sich folgende Schlußfolgerungen ziehen:

I für den Funktionszusammenhang der Typisierung in den Romanen Gončarovs:

Innerhalb des Typisierungssystems in Gončarovs Romanwerk kennzeichnet die Typisierung in OI ein Frühstadium, in dem der Rahmen eindimensionaler Typisierung nur an einer Stelle überschritten wird. Dabei erscheint die Typisierung nicht als Funktion eines Systems der Wechselwirkungen von Figuren, sondern als Ergebnis der Identifizierung mit einer Welthaltung. Die dominierenden Typisierungsverfahren beruhen auf Abstraktion und Reduktion. Dies zeigen:

- die Konzentration auf die intellektuelle Physiognomie der Typengestalten auf Kosten einer detaillierten Darstellung ihrer Lebenslage, Gewohnheiten und typischen Verhaltensweisen;
- der hohe Abstraktionsgrad der raum-zeitlichen Bezüge;
- die Reduktion des scheinbar Ausnahmetypischen auf den Status des Durchschnittstypischen durch parodistische Koppelung vertikaler Oppositionsvarianten;
- die Parodierung der Hauptgestalt durch Brechung inhaltlicher und kompositorisch-stilistischer Muster der mythologischen und literarischen vor allem romantischen Tradition.

Der einzige Ansatz zu mehrdimensionaler Typisierung in der Typisierungsphase des 'lišnij čelovek' wird im Epilog durch ironische Rekonstruktion eines mythologischen Zusammenhangs rückgängig gemacht.

Übergänge zwischen verschiedenen Repräsentationsbereichen werden nicht durch eine kontinuierliche psychologische Entwicklung, sondern in der statischen Gegenüberstellung zweier auf zwei kontrastive Typengestalten verteilte Entwicklungsstadien und durch Einbeziehung des nächsten ebenfalls statisch darge-

stellten Entwicklungsabschnitts (Epilog) als Entwicklung deutlich gemacht.

II für den Funktionszusammenhang von OI und der Prosa der 40er Jahre ('naturale Schule')[93]:

1. typologische Gemeinsamkeiten:

a. Typisierung der Figuren als Funktionsträger ihrer historisch-sozialen Umgebung, die bei Gončarov jedoch (im Gegensatz zum engen Milieubegriff der Skizzenliteratur) als "Wirklichkeit", "Zeitalter" oder "Zeitgeist" sehr weit und abstrakt verstanden wird;

b. dialogischer Konflikt zweier entgegengesetzter, sich gegenseitig ausschließender Weltanschauungen auf dem Hintergrund einer dritten, der Wirklichkeit selbst, die hier als Typisierungsnorm dient, jedoch auf die soziale Rolle des Menschen eingegrenzt und seiner individualpsychologischen Struktur entgegengesetzt wird;

c. Typisierung durch Reduktion des Ausnahmetypischen auf Durchschnittstypisches, Verknüpfung des Übergangs mit dem Motiv der verlorenen Illusionen, der Aufgabe früherer glaubensmäßiger Positionen zugunsten einer Unterwerfung unter die soziale Norm; Individualisierung durch Aufzeigen erwachender individualpsychologischer Bedürfnisse (vgl. Vertreter der anthropologischen Richtung der 'naturalen Schule' wie Galachov und Pleščev);

d. Bruch zwischen zwei oppositiven Typisierungsansätzen mit bewußtem Verzicht auf Herstellung eines entwicklungsmäßigen Zusammenhangs als typologisches Merkmal der von Galachov, Nekrásov, Turgenev, Panaeva und Apollon Majkov vertretenen Richtung der 'naturalen Schule'.

2. Abweichung:

Weitgehender Verzicht auf das Kausalitätsprinzip (Motiv der Erklärung der Mißstände wie z.B. in Gercens "Kto vinovat?"): Die Einbeziehung einer für die Motivierung notwendigen zusätzlichen

---

93 Vgl. dazu J. Mann, Filosofija i poètika, S. 286 ff.

zeitlichen Dimension[94] entfällt zugunsten einer Beschränkung auf ironische Relativierung zweier Extrempositionen und ihrer Dekuvrierung als 'Anomalitäten', die in ihrem Ausschließlichkeitscharakter den sozialen Notwendigkeiten und psychologischen Bedürfnissen des Menschen nicht gleichermaßen gerecht werden können.

2.3. "O b l o m o v"

2.3.1. Figurenkonstellation

Auch Gončarovs zweiter Roman, "Oblomov"[95] behandelt das Thema: Wie sind die Bedürfnisse und Möglichkeiten des phantasiebegabten Individuums mit den Erfordernissen von Gesellschaft und Geschichte in Einklang zu bringen?

Wie in OI modelliert Gončarov den Lebensweg der Zentralgestalt als Konflikt zwischen altem und neuem Leben, in dem ethisch-moralische Gesichtspunkte den übrigen - sozialen, psychologischen, sozialpsychologischen, ökonomischen etc. - Gesichtspunkten vorgeordnet sind. Während in OI jedoch der Repräsentationsbereich des neuen Lebens mit Petr Aduev als exemplarischem Vertreter den vorherrschenden Typisierungsbereich bildet, gilt dies in "Oblomov" für die verschiedenen Repräsentationsformen des a l t e n L e b e n s .

Gegenüber OI markiert die Typisierung in "Oblomov" einen zweifachen Evolutionsschritt:

1. Während in OI die Identifizierung mit einer - in statischem Dialog vorgetragenen - Welthaltung als Typisierungsverfahren dominierte, gewinnt in "Oblomov" die Typisierung durch <u>Parallelisierung</u> und <u>Kontrastierung</u>, durch Beziehungen und Wechselwirkungen zentrale Bedeutung. Der Reduktion auf zwei Extremtypen und deren anschließender Identifizierung (bei rein 'strategischer' Verwendung von Nebenfiguren) in OI steht in "Oblomov" eine <u>differenzierte Typenhierarchie</u> gegenüber, die sich auf die beiden oppositiven Repräsentationsbereiche altes vs. neues Leben in folgender Weise verteilt:

---

94 Der einzige - allerdings indirekte - Ansatz dazu ist in der Darstellung des engen Provinzmilieus zu sehen.

95 Erstmals erschienen in Nr. 1-4 (1859) der Zeitschrift "Otečestvennye zapiski".

altes Leben: Oblomov, Zachar, Volkov, Sud'binskij, Penkin, Alekseev, Tarant'ev, Muchojar'ev, Agaf'ja, Anis'ja, die Oblomover.

neues Leben: Štol'c, Ol'ga.

Die wachsende Tendenz zur Auffächerung eines Typus in Einzelerscheinungen läßt auf einen höheren Anteil an Individualisierung schließen, denn die individuellen Besonderheiten eines Typus treten ja erst als Differenzqualitäten in bezug auf die Merkmale anderer Vertreter des gleichen oder eines anderen Repräsentationsbereichs auf.

Die beiden dominanten Repräsentationsbereiche alt/neu sind nicht durch einfachen Kontrast aufeinander bezogen, sondern durch ein kompliziertes System von Oppositionen und Äquivalenzen. Dementsprechend liegt bei den drei Figuren Oblomov, Ol'ga und Stol'c mehrdimensionale Typisierung vor, während die übrigen Figuren eindimensional typisiert werden, mit einem je unterschiedlichen Verhältnis von klassifizierenden und charakterisierenden Merkmalen.

2. Gleichzeitig verstärkt sich die Tendenz zur Synthetisierung einer Pluralität von Einzelerscheinugen in umfassenden Typisierungsbestimmungen, was sich sowohl an der Zunahme expliziter Verallgemeinerungen als auch an der größeren Weite typisierender Bestimmungen zeigt: So ist der zentrale Typisierungsbegriff der "oblomovščina" noch mehr als Petr Aduevs "vek", "novyj porjadok" oder "duch vremeni" dazu angetan, eine Vielzahl von Repräsentationsformen zu synthetisieren.

Aufgrund dieser Verschiebungen zeigt das Schema der Oppositionsbeziehungen in "Oblomov" im Vergleich zu OI gleichermaßen eine stärkere Tendenz zur D i f f e r e n z i e r u n g und zur I n t e g r a t i o n :

Repräsentationsbereiche

Repräsentationsebenen	altes Leben	neues Leben
geographisch	Provinz Petersburg: Gorochovaja Vyborgskaja Asien Osten	Petersburg Paris/Krim Europa Westen
national	russisch	deutsch russisch
sozial	Provinzadel leibeigene Dienerschaft Kleinbürgertum Bürokratie höhere Gesellschaft (svet)	Unternehmertum
sozialökonomisch	Feudalismus	Kapitalismus
natürlich	Kindheitsstadium	Erwachsenenstadium
sozialpsychologisch	lišnij čelovek	Pragmatiker Emanzipierte (bedingt)
psychologisch	Träumertum Passivität	Rationalismus Realismus Aktivität
ideologisch	konservativ	fortschrittlich
ethisch-moralisch	Stagnation negativ/positiv	Wachstum positiv/negativ

Das Schema zeigt, daß die geographisch-soziale Opposition Provinz vs. Petersburg keine absolut antagonistische ist, da auch das Petersburger Milieu Repräsentationsformen des alten Lebens enthält (Näheres siehe Raum-Zeitstrukturen). Außerdem werden die weiteren Untersuchungen zeigen, daß auch auf der psychologischen, ideologischen und ethisch-moralischen Repräsentationsebene Äquivalenzen zu finden sind.

2.3.2. Repräsentanzrelationen

Entscheidend für die Zugehörigkeit einer Typengestalt zu einem der beiden dominanten Repräsentationsbereiche alt/neu ist die Realisierung der Kategorie des "delo", hier verstanden als sinnvolle Tätigkeit, die im Sinne von Gončarovs Evolutionsgedanken als Voraussetzung für Entwicklung gelten kann.

Für alle Repräsentanten des alten Lebens ist "delo" eine Nullkategorie[96] (Oblomov, Zachar, die Oblomover) oder eine Scheinkategorie: Tarant'ev und Muchojar'ev gehen einer Fehlform von Tätigkeit nach. Selbst die manuell-praktische Tätigkeit von Agaf'ja und Anis'ja kann nicht als Voraussetzung für Entwicklung gelten, da sie nicht den Rahmen eines mikroskopisch kleinen sozialen Raums überschreitet und im dinglichen Bereich verbleibt. Und auch die episodische Einführung der Besucher am ersten Mai - Volkov, Sud'binskij und Penkin - hat entgegen der Meinung einiger Kritiker[97] weniger die Funktion einer Gegenüberstellung von Passivität (Oblomov) mit Aktivität (Besucher), als daß sie den Scheincharakter der Tätigkeit dieser Repräsentanten der zeitgenössischen Wirklichkeit, der 'hohen' Gesellschaft (Volkov), eines karrieristischen Beamtentums (Sud'binskij) und eines minderwertigen Literatentums (Penkin) zeigt: Ihre vermeintliche Aktivität wird von Oblomov als Aktivismus entlarvt.

Die Vertreter des Alten repräsentieren eine Lebensform der Passivität, Stagnation und Statik, gekennzeichnet durch die Merkmalreihe Apathie (apatija), Faulheit (len'), Trägheit (inertija), Schlaf (son), Stagnation (zastoj), Unbeweglichkeit (nepodvižnost'), die im Typisierungsbegriff der "oblomovščina" symbolisch zusammengefaßt wird. Passivität bestimmt vor aller besonderen Typisierung nach Bereichen, Schichten etc. die allgemeine Typik der Figuren als Repräsentanten einer auf dieser Passivität aufgebau-

---

96 In 'Nullkategorien' bildet die Merkmallosigkeit infolge Vergleichens mit den entgegengesetzten Kategorien ein Merkmal sui generis. Vgl. dazu A.M. Peškovskij, Russkij sintaksis v naučnom osveščenii, izd. 4-e, M. 1934, S. 268 ff.

97 So Ehre, The Fiction of Ivan Goncharov, S. 171 f.

ten Lebensform. Sie prägt die zwischen den einzelnen Repräsentanten des Alten bestehenden Äquivalenz- und Kontrastbeziehungen und legt gleichzeitig die Grenzen der Individualisierung fest.

Demgegenüber repräsentieren die Vertreter des Neuen die Kategorie des "delo" entweder wie der Pragmatiker Štol'c als personifizierte Aktivität und Bewegung[98] oder wie die sich emanzipierende Ol'ga als Suche nach "delo", nach einer sinnvollen, Veränderung bewirkenden Tätigkeit.

Im Repräsentationsbereich des alten Lebens nimmt der Träumer Oblomov eine Sonderstellung ein. Die Verbindung zwischen den übrigen Vertretern des Alten und Oblomov beruht auf der Korrelation der Schwerpunkte dieser eindimensionalen Figuren mit e i n e m der beiden Schwerpunkte Oblomovs.
Diese beiden Schwerpunkte sind:
I. Passivität, ausgeführt in der Merkmalreihe Apathie, Faulheit, Trägheit, Angst vor Neuem (strach novogo), Unbeweglichkeit;
II. Phantasieaktivität, ausgeführt in der Merkmalserie Verstand (um), Bewußtsein (soznatel'nost'), Humanität (gumannost'), Gutmütigkeit (dobrodušie), Zärtlichkeit (laskatel'stvo), Sensibilität (čuvstvitel'nost').

Schwerpunkt I bezeichnet die soziale Rolle Oblomovs (seine Rolle als "barin"), Schwerpunkt II seine individuelle Struktur (Träumertum). Diese beiden Schwerpunkte erhalten im Verlauf des Romans ein je unterschiedliches Gewicht: I dominiert bis zum Beginn der Beziehung Oblomov-Ol'ga, II dominiert in der Beziehung Oblomov-Ol'ga und wird schließlich wieder von I überlagert, was in der Beziehung Oblomov-Agaf'ja seinen sichtbaren Ausdruck findet.

Dennoch wäre es falsch, die Ausführung der beiden Schwerpunkte Oblomovs nur in einer k o n s e k u t i v e n Organisation zu sehen, als zwei verschiedene Typisierungsansätze, die einander ablösen und verdrängen. Die Typisierung Oblomovs beruht gerade auf der Überlagerung der beiden Schwerpunkte: I und II bedingen

---

98 Vgl. im Text, IV, 167: "On besprestanno v dviženii." (Er ist ständig in Bewegung.)

sich gegenseitig und bestimmen b e i d e die besondere Lebens- und Erlebnisweise des Typus.

Da die intellektuelle Physiognomie Oblomovs seine soziale Rolle transzendiert, kann Oblomov Distanz von sich selbst und Einsicht in seine eigene Problematik gewinnen. Aus seiner Bewußtseinsstruktur erwächst der Wunsch nach Veränderung, nach Lösung aus der Passivität, die jedoch durch seine sozialpsychologische Physiognomie, seine typischen Verhaltensweisen verhindert wird. Das Ergebnis ist ein ständiges Schwanken zwischen zwei verschiedenen Polen, z.B.:

Traum	vs.	Realität
strast'	vs.	skuka
Wille zum Handeln	vs.	faktische Inaktivität
romantische Überhöhung des eigenen Ich	vs.	Einsicht in die eigene Schwäche

- eine Widersprüchlichkeit, die Oblomov zum '<u>lišnij čelovek</u>' macht, zu einem Typus, der in die Gegenwart nicht zu integrieren ist, und ihn innerhalb seiner sozialen Umgebung - gegenüber den Vertretern sowohl des Alten wie auch des Neuen - isoliert.

Diese dualistische Konzeption des Oblomov-Typus bedeutet eine entscheidende Innovation im Typisierungssystem Gončarovs. Was bei Aleksandr Aduev als Funktion verschiedener Lebensstadien und der damit verbundenen typischen Erfahrungssituationen erschien - die Abfolge kontradiktorischer Typisierungsansätze - ist bei Oblomov in der Figur selbst angelegt: als Verflechtung und Interaktion von sozialen und psychologischen Widersprüchen, von Fakten und Möglichkeiten.

Dieser Grundwiderspruch zwischen sozialer Rolle und individueller Struktur verleiht Oblomov unter den Vertretern des Alten den Status eines E x t r e m t y p u s , der hier nicht wie bei Aleksandr und Petr Aduev auf statischer Verkürzung (Eindimensionalität), sondern auf der Breite, Vielseitigkeit, Kompliziertheit des Typus beruht, "auf der maximalen Entfaltung widersprüchlicher Bestimmungen"[99] und auf dem Wege einer umfassenden Indi-

---

99 Lukács, Über die Besonderheit als Kategorie des Ästhetischen, Neuwied/Berlin 1967, S. 355 f.

vidualisierung des Typischen (Mehrdimensionalität) realisiert wird.

Das System der Wechselwirkungen zwischen Oblomov und den Vertretern des Neuen, Štol'c und Ol'ga, basiert auf Komplementärbeziehungen: Die dualistische Ausführung des Oblomov-Typus korrespondiert mit einem ebenfalls dualistischen Ansatz in der Typisierung von Štol'c und Ol'ga. Ein Glied dieses Dualismus korreliert jeweils mit dem zweiten Schwerpunkt (Träumertum) Oblomovs. Bei Štol'c ist dieser Dualismus in der Genesis angedeutet, die wiederum eine binäre Opposition von nationalen, sozialen und psychologischen Merkmalen enthält:

	Vater	vs.	Mutter
national	Deutscher	vs.	Russin
sozial	Bürger	vs.	Aristokratin
psychologisch	Rationalismus	vs.	Emotionalität

Bei Ol'ga wird der mehrdimensionale Ansatz nicht als Widerspruch, sondern im Sinne von Gončarovs poetologischem Konzept als Harmonie von Zeitlichem und Überzeitlichem, von sozialer Rolle und emotional-intellektuellen Bedürfnissen entwickelt.

Bei den beiden mehrdimensionalen Figuren Oblomov und Štol'c erscheint einer der beiden Schwerpunkte als nichtrealisiertes Potential: bei Oblomov die Aktivität (die er nur in der Phantasie entfalten kann), bei Štol'c die individualpsychologischen Bedürfnisse (Repräsentationsbereich der Mutter). Beide suchen in ihrer Beziehung zu Ol'ga eine Realisierung dieses Potentials: Oblomov scheitert, Štol'c gelingt die Erweiterung nur bedingt. Bei beiden zeigt sich, daß die Kategorie der "strast'", die in "Oblomov" ebenso wie in OI mit dem Thema des "delo" korreliert wird, eine Scheinkategorie ist: Oblomov erlebt seine Liebesbeziehung zu Ol'ga als romantisch-idyllischen Kindheitstraum, und Štol'cens Verhältnis zu Ol'ga ist so stark den Gesetzen der Vernunft und Harmonie unterworfen, daß wohl von pragmatischer Solidarität, kaum aber von Leidenschaft die Rede sein kann. Damit unterscheiden sich beide nur um weniges von den leidenschaftslosen Oblomovern, von denen es heißt, daß sie die Leidenschaft

"wie das Feuer" fürchteten (IV, 125).

Daß trotz dieser Äquivalenzen Oblomov und Štol'c dennoch als Kontrasttypen erscheinen, liegt daran, daß der Dualismus jeweils zugunsten einer Seite entschieden wird: Beim Träumer Oblomov dominiert das abstrakt-reflektierende Verhältnis zur Wirklichkeit, beim Pragmatiker der praktische Realitätsbezug, während sich in der Figur Ol'gas, in ihrer Fähigkeit zur "strast'" bei gleichzeitiger Verbindung von "strast'" und Pflichtprinzip (ljubov' = dolg), ihrer Suche nach individueller Veränderung der Realität die synthetisierende Rolle dieser Gestalt abzeichnet.

Bei allen mehrdimensionalen Figuren verläuft die Typisierung in drei Phasen, die sich folgendermaßen beschreiben lassen:

	I	II	III
Oblomov	Passivität	Aktivität (Oblomov-Ol'ga)	Passivität (Oblomov-Agaf'ja)
Ol'ga	Intuition	Bewußtsein (Ol'ga-Oblomov)	partielle Anpassung (Ol'ga-Štol'c)
Štol'c	Gefühl+Verstand (Vorgeschichte)	Rationalismus	pragmatische Solidarität (Štol'c-Ol'ga)

2.3.3. Raum-zeitliche Typisierung

Die besonderen Wirkungsweisen mehrdimensionaler Typisierung durch wechselseitige Übertragung von Typisierungselementen lassen sich in "Oblomov" an den im Vergleich zu OI sehr viel komplexeren raum-zeitlichen Strukturen aufzeigen.

Wie in OI werden die beiden Repräsentationsbereiche des alten und neuen Lebens durch die Opposition von zwei Typen des künstlerischen Raums modelliert, das alte Leben als zyklisch-mythologischer Raum, das neue Leben als diskret-linearer Raum. Da sich die Typisierung in "Oblomov" jedoch nicht wie in OI auf die Gegenüberstellung von zwei ideologischen Positionen beschränkt, sondern - zumindest bei den Vertretern des Alten - mit der ideologischen Position auch die Darstellung einer Lebens f o r m verbindet, ist der künstlerische Raum in diesem zweiten Roman in weit höherem Maße markiert.

Gleichzeitig wird sehr viel deutlicher, in welcher Weise die zeitliche Modellierung bei Gončarov als sekundärer Überbau über der räumlichen Sprache fungiert.

2.3.3.1. Raum-zeitliche Typisierung der Vertreter des Alten

Innerhalb des Repräsentationsbereichs des alten Lebens lassen sich verschiedene Stufen der raum-zeitlichen Lokalisierung - von Abstraktion zu Konkretisierung, von Verallgemeinerung zu Detaillierung - aufzeigen, durch die die einzelnen Figuren einen je unterschiedlichen Grad an Individualität erhalten.

Die 'reinste' Form des mythologischen Raums und damit der höchste Verallgemeinerungsgrad wird in "Oblomovs Traum" (Son Oblomova; T. I / Kap. IX) mit der Darstellung des Guts Oblomovka realisiert. Der Oblomovs Traum einleitende Erzählerkommentar führt den Leser in einen zeit- und ortlosen Raum:

> Son ostanovil medlennyj i lenivyj potok ego myslej i mgnovenno perenes ego v druguju êpochu, k drugim ljudjam, v drugoe mesto [...] (IV, 102)
>
> (Der Schlaf hielt den ruhigen, trägen Gang seiner Gedanken auf und versetzte ihn augenblicklich in eine andere Epoche, zu anderen Menschen, an einen anderen Ort [...])

Trotz vager geographischer Angaben über "eines der entlegensten Gouvernements, beinahe in Asien" (IV, 57) entzieht sich die dargestellte Welt einer genauen geographischen oder historischen Lokalisierung:

> Oni znali, čto v vos'midesjati verstach ot nich byla "gubernija", to est' gubernskij gorod, no redkie ezžali tuda; potom znali, čto podal'se, tam, Saratov ili Nižnij; slychali, čto est' Moskva i Piter, čto za Piterom živut francuzy ili nemcy [...] (IV, 108)
>
> (Sie [die Oblomover] wußten, daß achtzig Werst von ihnen das "Gouvernement", d.h. die Gouvernementsstadt lag, doch nur wenige waren dort gewesen; dann wußten sie, daß sich irgendwo weiter Saratov und Nižnij-Novgorod befanden; sie hatten auch gehört, daß es Moskau und Petersburg gab und daß hinter Petersburg Franzosen und Deutsche lebten [...])

Hauptkennzeichen dieses Raumes ist seine <u>Abgegrenztheit</u>, die hier

noch sehr viel stärker als bei der Schilderung des Provinzmilieus von Grači hervorgehoben wird: Der Graben (ovrag) von Oblomovka ist nicht nur G r e n z e , sondern als die "gefürchtetste Stelle der Gegend, die einen bösen Ruf genießt" (IV, 111) auch Tabuzone[100].

Die Begrenztheit, aber auch die Spezifik des dargestellten Raumes wird in einer Reihe negativer Vergleiche ausgeführt: Im Gegensatz zu den grandiosen, wilden und düsteren Landschaften der Schweiz oder Schottlands bietet Oblomovka "die Gesamtansicht einer bescheidenen und ungekünstelten Gegend" (IV, 106) - ein Kontrast, der in ironischer Gegenüberstellung von romantischem Sprachstil und der schlichten Denkstruktur der Oblomover weitergeführt wird:

> Ljubjat oni lunu-koketku, kotoraja by narjažalas' v palevye oblaka da skvozila tainstvenno čerez vetvi derev [sic] ili sypala snopy serebrjanych lučej v glaza svoim poklonnikam. A v ètom kraju nikto ne znal, čto za luna takaja, - vse nazyvali ee mesjacem. Ona kak-to dobrodušno, vo vse glaza smotrela na derevni i pole i očen' pochodila na mednyj vyčiščennyj taz. (IV, 106)
>
> (Sie [die Dichter und Täumer] lieben eine kokette Luna, die sich in rauchige Wolken kleidet, geheimnisvoll durch die Baumzweige schimmert oder ein Bündel von silbernen Strahlen in die Augen ihrer Anbeter schüttet. Doch hierzulande wußte man nichts von einer Luna, - alle nannten sie Mond. Er blickte die Dörfer und das Feld irgendwie gutmütig, mit weit geöffneten Augen an und erinnerte sehr an einen gut geputzten Kupferteller.)

Für die Oblomover ist ihre Welt bukolischer Innenraum, dessen Abgegrenztheit nicht negativ, als Einengung, sondern als Schutz vor dem als bedrohlich empfundenen Außenraum verstanden wird. Infolgedessen werden Phänomene des Kosmos nicht in abstrakten,

---

100 Schon hier zeigt sich die Verbindung von 'Schlucht' und Todes-Motiv (die Schlucht von Oblomovka ist ein Bild des Todes, wenngleich auch nicht für die Menschen, sondern für die Tiere: die Oblomover werfen ihre Tierkadaver hinein), die in "Obryv" dann zentrale Bedeutung gewinnt.

sondern in anthropomorphen Kategorien[101] abgebildet, Himmel und Erde erscheinen in der Eltern-Kind-Relation:

> Nebo tam, kažetsja, naprotiv, bliže žmetsja k zemle [...]: ono rasprosterlos' tak vysoko nad golovoj, kak roditel'skaja nadežnaja krovlja, čtob ubereč', kažetsja, izbrannyj ugolok ot vsjakich nevzgod. (IV, 103)[102]
>
> (Dagegen scheint sich der Himmel dort noch näher an die Erde zu schmiegen [...]: er dehnt sich so niedrig über dem Kopfe aus wie das verläßliche Dach eines Elternhauses, um den auserkorenen Winkel vor allerlei Mißgeschick zu schützen.)[102]

Für den Innenraum gelten Merkmale wie Alltäglichkeit und Vertrautheit, Wohlleben und Harmonie, das einfache Glück eines Arkadien, irdische Variante des goldenen Zeitalters, ein "ewiger Feiertag" (večnyj prazdnik; IV, 162).

Der Graben dagegen, als Grenzzone des Außenraums, markiert den Wirkungsbereich von feindlichen Kräften, aus der Sicht der Oblomover eine geheimnisvolle Welt, die mit den Maßstäben von Zaubermärchen gemessen wird:

> [...] i dalee uže načinalsja dlja nich, kak dlja drevnich, temnyj mir, neizvestnye strany, naselennye čudoviščami, ljud'mi o dvuch golovach, velikanami; tam sledoval mrak - i, nakonec, vse okančivalos' toj ryboj, kotoraja deržit na sebe zemlju. (IV, 108)
>
> ([...] und weiter begann für sie wie für die Alten schon eine dunkle Welt, unbekannte Länder, die mit Ungeheuern, zweiköpfigen Menschen und Riesen bevölkert waren; dann folgte völlige Finsternis, und schließlich schloß alles mit jenem berühmten Fisch, der die Erde trägt.)

Für die Bewohner von Oblomovka teilt sich die Welt nach dem Grundschema diesseitige vs. jenseitige Welt und wird durch folgende Oppositionsvarianten bestimmt:

---

101 Zur Rolle der Anthropomorphisierung in mythologischen Texten siehe Link, Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe, S. 84-87, 290-93.

102 Weitere Anthropomorphisierungen von Gestirnen (Sonne, Sterne etc.) siehe IV, 103, 105.

innen	vs.	außen
wir	vs.	die anderen
nah	vs.	fern
vertraut	vs.	fremd
einfach	vs.	kompliziert
verständlich	vs.	unverständlich
vorhersehbar	vs.	unvorhersehbar
geschützt	vs.	unheimlich
geordnet	vs.	chaotisch
gut	vs.	schlecht

Der Konstruktionstyp des Innenraums ist durch eine bestimmte innere Ordnung gekennzeichnet, die wie in jedem mythologischen Raum den Strukturgesetzen des Homöomorphismus[103] folgt: Zwischen den Vorgängen in der Natur und den Vorgängen im Leben der Oblomover liegen äquivalente Beziehungen vor, Natur und Menschenwelt stehen in einem Verhältnis von Makro- und Mikrokosmos. Dem Wechsel der Jahres- und Tageszeiten, dem Wechsel der Erscheinungen des Sternenhimmels entsprechen im menschlichen Leben endlos reproduzierbare Prozesse, die den Charakter eines R i t u a l s haben. In seinem Traum rekapituliert Oblomov

> tri glavnye akta žizni, razygryvavščiesja kak v ego semejstve, tak u rodstvennikov i znakomych: rodiny, svad'ba, pochorony. Potom potjanulas' pestraja processija veselych i pečal'nych podrazdelenij ee: krestin, imenin, semejnych prazdnikov, zagoven'ja, rozgoven'ja, šumnych obedov, rodstvennych s-ezdov, privetstvij, pozdravlenij, oficial'nych slez i ulybok. (IV, 127)
>
> (die drei Hauptmomente des Lebens, die sich ebenso in seiner Familie wie auch bei den Verwandten und Bekannten abspielten: Geburt, Hochzeit und Begräbnis. Dann folgte eine bunte Prozession ihrer freudigen und traurigen Unterabteilungen: Taufen, Namenstage, Familienfeste, Fastenanfang und -ende, geräuschvolle Essen, Familienbesuche, Begrüßungen, Gratulationen, offizielle Tränen und Lächeln.)

Wie in jedem <u>achronischen</u> System wird Zeit nicht an sukzessiv-linearen Entwicklungen, sondern an zyklisch wiederkehrenden, im voraus berechenbaren Ereignissen gemessen:

---

103 Vgl. dazu Lotman, Die Entstehung des Sujets, S. 31 ff.

> Oni veli sčet vremeni po prazdnikam, po vremenam goda, po raznym semejnym i domašnim slučajam, ne ssylajas' nikogda ni na mesjacy, ni na čisla. (IV, 133)
>
> (Sie berechneten die Zeit nach den Feiertagen, den Jahreszeiten, nach den verschiedenen Ereignissen in Haus und Familie, ohne jeweils auf den Monat oder das Datum hinzuweisen.)

Der Wiederholungscharakter der dargestellten Vorgänge wird durch den intensiven Gebrauch imperfektiver Verben mit der Bedeutung der Iterativität unterstrichen[104]. Die häufigen Übergänge zwischen verschiedenen grammatikalischen Zeiten, zwischen Präteritum und Präsens, Futur und Präteritum betonen die Relativität der zeitlichen Dimensionen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und dienen ihrer Reduktion auf ein ewiges Jetzt[105]:

> Drugoj žizni i ne choteli, i ne ljubili by oni. Im by žal' bylo, esli b obstojatel'stva vnesli peremeny v ich byt, kakie by to ni byli. Ich zagryzet toska, esli zavtra ne budet pochože na segodnja, a poslezavtra na zavtra. (IV, 137)
>
> (Sie [die Oblomover] würden kein anderes Leben wünschen und lieben. Es täte ihnen leid, wenn die Verhältnisse Veränderungen in ihr Leben brächten, was für welche es auch sein mochten. An ihnen würde Bangigkeit nagen, wenn das Morgen nicht dem Heute und das Übermorgen nicht dem Morgen ähnlich wäre.)

Es gehört zum Wesen mythologischen Erzählens, daß die erzählten Ereignisse zu ihrem Ausgangspunkt zurückgeführt und Deutungen in der Erhellung der Ursprünge gesucht werden. Analog entwirft Gončarov die Denkstruktur der Bewohner des mythologisch-bukolischen Raums: Das Denken der Oblomover bezieht seine Maßstäbe nur aus Elementen der Vergangenheit - aus tradierten Formen wie Volksepos, Sagen und

---

104 Vgl. dazu A.F. Efremov, Jazyk i stil' IX glavy romana I.A. Gončarova "Oblomov". In: Russkij jazyk v škole 2 (1962), S. 27-34, hier: S. 29.

105 Vgl. dazu die Untersuchung von D.S. Lichačev, Sud'by drevnerusskogo chudožestvennogo vremeni v literature novoj. Nravoopisatel'noe vremja u Gončarova. In: ders., Poëtika drevnerusskoj literatury, Leningrad 1967, S. 312-319.

skazki, prošedšie v stereotipnom izdanii stariny, v ustach njanek i djadek, skvoz' veka i pokolenija. (IV, 121)

(Märchen, die in der stereotypen Ausgabe des Altertums von den Lippen der Kinderfrauen und Erzieher Jahrhunderte und Generationen hindurch überliefert wurden.)

Der erstarrte Charakter dieser Denkweise manifestiert sich in einer formelhaften Sprache, in der auf jeden Vorgang mit fertigen Sentenzen und Redeschablonen reagiert wird:

- Sboku,- podchvatila Pelageja Ivanovna, - označaet vesti; brovi češutsja - slezy; lob - klanjat'sja; s pravoj storony češetsja - myžčine, s levoj - ženščine [...] (IV, 136)

("An der Seite", fing Pelageja Ivanovna an, "bedeutet Neuigkeiten; wenn die Augenbrauen jucken, kommen Tränen, an der Stirn bedeutet es, daß man sich verneigen muß, wenn es an der rechten Seite juckt, vor einem Manne, wenn es die linke Seite ist, vor einer Frau [...]")

Die Tätigkeit der Oblomover gleicht zwar einem "wahren Ameisenleben", erschöpft sich jedoch in der täglichen Essenszubereitung, denn "die Sorge um das Essen stellte die erste und hauptsächlichste Lebensaufgabe in Oblomovka dar" (VI, 155).

Die automatisierten Denkmuster und Verhaltensweisen der Oblomover sind Ausdruck eines Mechanismus, der das Leben im mythologischen Raum analog der Organisation des Kosmos steuert und im leitmotivisch aufgenommenen Bild des Flusses symbolisch dargestellt wird.

[...] žizn', kak pokojnaja reka, tekla mimo ich; im ostavalos' tol'ko sidet' na beregu êtoj reki i nabljudat' neizbežnye javlenija, kotorye po očeredi, bez zovu, predstavali pred každogo iz nich. (IV, 126 f.)

([...] das Leben rann wie ein ruhiger Fluß an ihnen vorbei; sie brauchten nur am Ufer dieses Flusses zu bleiben und die unvermeidlichen Erscheinungen zu beobachten, die der Reihe nach vor jedem von ihnen erstanden.)

Die Flußmetapher steht für den zyklischen, aus nichtdiskreten, kontinuierlichen Ereignissen bestehenden Lebensprozeß. Die Oblomover greifen nicht verändernd in diesen Lebensprozeß ein, son-

dern bleiben "Beobachter des Lebens"[106].

In seiner Geschlossenheit und Nichtgerichtetheit auf ein bestimmtes, von der unabwendbaren Folge der Naturereignisse abweichenden Ziel hat der Raum von Oblomovka ähnliche Funktion wie die geschlossenen Räume (etwa Grab, Haus etc.) im mythologischen Schema mittelalterlicher Texte. Was dort als 'Tod' oder 'Rückkehr nach Hause' interpretiert werden konnte[107], erscheint bei Gončarov als Motiv des S c h l a f s - einer "in Oblomovka herrschenden allgemeinen Krankheit" (IV, 117) -, das in auffälliger Weise mit dem Motiv des Todes parallelisiert wird:

> Ėto byl kakoj-to vsepogloščajuščij, ničem nepobedimyj son, istinnoe podobie smerti. Vse mertvo [...] (IV, 116)[108]
>
> (Das war ein alles verschlingender, unbezwingbarer Schlaf, das wahre Ebenbild des Todes. Alles war tot [...])[108]

Dieses Motiv, ausgeführt in Merkmalen wie "unerschütterliche Ruhe" (nevozmutimoe spokojstvo), "Stille" (tišina), "tiefes Schweigen" (glubokoe molčanie), "Friede" (mir), "Eintönigkeit" (odnoobrazie), "Schläfrigkeit" (sonnost'), "Trägheit" (inertija), "stoische Unbeweglichkeit" (stoičeskaja nepodvižnost')[109], bildet das zentrale Bild des mythologischen Raums von Oblomovka und schafft die Basis für die eindimensionale Typisierung der Gestalten nach der Art mythologischer Identifizierungen.

Die dargestellten Figuren sind besonders 'typisch', da sie sich völlig in die Klassifikationsprinzipien des gegebenen Raumes

---

106 Lohff, S. 34.

107 Vgl. Lotman, Die Entstehung des Sujets, S. 40 f.

108 Vgl. auch IV, 104: "Vse sulit tam pokojnuju, dolgovremennuju žizn' do želtizny volos i nezametnuju, snu podobnuju smert'." (Alles verspricht dort ein ruhiges, langes Leben, bis die Haare ergrauen, und einen unmerklichen, schlafähnlichen Tod.)

109 IV, 107, 132, 136, 137, 128.

einfügen: Die Identifizierung der einzelnen Gestalten durch Verwendung von Kollektivbezeichnungen[110], Verwechslung von Namen[111], Ersatz individueller Namen durch Verwandtschaftsbezeichnungen[112], Bezeichungen der Tätigkeit[113] oder indefinite Pronomina[114] sowie durch Darstellung kollektiver Verhaltensweisen[115] veranschaulichen das fundamentale Prinzip mythologischen Erzählens:

> Die auf verschiedenen Ebenen eines zyklischen mythologischen Gebildes erwähnten Personen und Gegenstände sind im Grunde genommen verschiedene Namen für ein- und dasselbe.[116]

Die Gesetzmäßigkeit und Regelhaftigkeit der dargestellten Phänomene, ihre Typik wird durch Transformation auf eine nationale oder universale Repräsentationsebene verstärkt:

> I ponyne russkij čelovek sredi okružajuščej ego strogoj, lišennoj vymysla dejstvitel'nosti ljubit verit' soblaznitel'nym skazanijam stariny, i dolgo, možet byt', ešče ne otrešit'sja emu ot ètoj very. (IV, 122)
>
> (Und der Russe liebt es bis heute, inmitten des ihn umgebenden strengen, phantasielosen Lebens an die verlockenden Sagen des Altertums zu glauben, und er wird sich von diesem Glauben vielleicht noch lange nicht lossagen.)

---

110 Beispiele: "Oblomovcy", "stariki", "svita", "vse obščestvo", "vsja kompanija", "damy", "tri zaspannye fizionomii."

111 "Pelageja Ignat'evna ili Nastas'ja Ivanovna" (IV, 132).

112 "Otec", "mat'", "roditeli", "tetka" etc.

113 "Krest'janin", "chozjajka", "njan'ka" etc.

114 "Kto-nibud'", "vse", "odin iz sobesednikov", "inoj - drugoj - tretij", "odin - drugoj - i vse".

115 "Obščij chochot pokryl ego golos [...]: chochot razlilsja po vsemu obščestvu, pronik do perednej i do devič'ej, ob-jal ves' dom, vse vspomnili zabavnyj slučaj, vse chochočut dolgo, družno, *n e s k a z a n n o* , kak olimpijskie bogi. Tol'ko načnut umolkat', kto-nibud' podchvatit opjat' - i pošlo pisat'." (IV, 135). (Allgemeines Gelächter übertönte seine Stimme [...]: das Lachen hatte die ganze Gesellschaft erfaßt, drang ins Vorzimmer und in die Mägdekammer, bemächtigte sich des ganzen Hauses, alle erinnerten sich an den komischen Vorfall, alle lachten lange, gemeinsam und *u n - s a g b a r* , wie die olympischen Götter. Sowie sie aufzuhören beginnen, fängt irgendjemand wieder von neuem an, und dann geht's wieder los.) Hervorhebung im Original.

116 Lotman, Die Entstehung des Sujets, S. 31.

Da jede Umphrasierung eines mythologischen Schemas mit der Aufspaltung des Merkmalbündels der zentralen mythischen Person in eine je unterschiedliche Zahl von Figuren verbunden ist, muß nach dem Modus der Verteilung von Identifizierungs- und Unterscheidungsmerkmalen gefragt werden. Obwohl die mythologische Grundstruktur in "Oblomovs Traum" so deutlich wie an keiner anderen Stelle in Gončarovs gesamtem Romanwerk zu spüren ist, liegen drei Stufen der Unterscheidung und damit der Individualisierung vor:

1. auf der sozialen Repräsentationsebene als Unterscheidung von Herren und Dienern, eine Unterscheidung, die auch topographisch zum Ausdruck kommt:

> Sosnovka i Vavilovka byli nasledstvennoj otčinoj roda Oblomovych i ottogo izvestny byli pod obščim imenem Oblomovki. V Sosnovke byla gospodskaja usad'ba i rezidencija. (IV, 110)
>
> (Sosnovka und Vavilovka waren das erbliche Besitztum des Geschlechts der Oblomov und waren unter dem gemeinsamen Namen Oblomovka bekannt. In Sosnovka war das Herrschaftshaus, und es bildete die Residenz.)

In ihrer gewohnheitsmäßigen Tätigkeit unterscheiden sich die beiden Gruppen, die Herren sind mit Beaufsichtigung und Organisation "beschäftigt" (zanjaty)[117], die Diener mit manuell-praktischer Tätigkeit. Entsprechend dem bukolischen Grundprinzip der Harmonie sind die Beziehungen zwischen beiden Gruppen keine antagonistischen, das Herr-Diener-Verhältnis wird nicht offen problematisiert, vom Erzähler jedoch ironisiert:

> Pekli ispolinskij pirog, kotoryj sami gospoda eli ešče na drugoj den'; na tretij i četvertyj den' ostatki postupali v devič'ju; pirog dožival do pjatnicy, tak čto odin sovsem čerstvyj konec, bez vsjakoj načinki, dostavalsja, v vide osoboj milosti, Antipu, kotoryj, perekrestjas', s treskom neustrašimo razrušal ètu ljubopytnuju okamenelost', naslaždajas' bolee soznaniem, čto èto gospodskij pirog, neželi samym pirogom [...] (IV, 115)
>
> (Man backte eine Riesenpirogge, die von den Herrschaften selbst noch am folgenden Tag gegessen wurde; am dritten

---

117 Bezeichnenderweise erscheint ihre Tätigkeit als "zanjatie" (IV, 114) und nicht als "delo".

und vierten Tag wanderten die Reste in die Mägdekammer, die Pirogge lebte noch am Freitag, und ein ganz altbackenes Ende davon wurde als Zeichen besonderer Gnade Antip überlassen, der sich bekreuzigte und diese interessante Versteinerung unerschrocken, mit lautem Krachen zerstörte und dabei das Bewußtsein, daß es eine herrschaftliche Pirogge war, mehr genoß als die Pirogge selbst [...])

2. auf der natürlichen (generationsbedingten) Repräsentationsebene in der Gegenüberstellung von erwachsenen Oblomovern und dem siebenjährigen Kind Oblomov, mit dessen Standpunkt sich der Erzählerstandpunkt über weite Strecken von "Oblomovs Traum" verbindet. In der Verbindung von natürlicher und psychologischer Repräsentationsebene (Psychologie der Erwachsenen vs. Psychologie eines Kindes) ergeben sich folgende Oppositionsvarianten:

Erwachsene	vs.	Kind
Passivität	vs.	Aktivität
Phantasiefeindlichkeit	vs.	Phantasie
Erstarrung	vs.	Beweglichkeit
Stumpfheit	vs.	Neugier

Die Darstellung eines typischen Tagesverlaufs in Oblomovka zeigt die vielfachen Einwirkungsmöglichkeiten der typisierten Erwachsenenwelt auf die psychologische Physiognomie des kindlichen Individuums. "Oblomovs Traum" demonstriert den n i v e l l i e r e n d e n M e c h a n i s m u s des mythologischen Raums:

Ni odna meloč', ni odna čerta ne uskol'zaet ot pytlivogo vnimanija rebenka; neizgladimo vrezyvaetsja v dušu kartina domašnego byta; napityvaetsja mjagkij um živymi primerami i bessoznatel'no čertit programmu svoej žizni po žizni, ego okružajuščej. (IV, 113)

(Kein einziges Detail, kein einziger Zug entgleitet der gespannten Aufmerksamkeit des Kindes; das Bild des häuslichen Lebens prägt sich unauslöschlich in die Seele ein; der noch ungeformte Verstand wird von lebendigen Beispielen durchsetzt und zeichnet unbewußt das Programm des Lebens nach dem es umgebenden Leben.)

3. Die dritte Unterscheidungsstufe bei der Umphrasierung des mythologischen Schemas zeigt sich in der Andeutung eines gegensätzlichen Raumtyps. Die Einführung des semantischen Raums von

Štol'c erfolgt auf:

a. topographischer Ebene: als Opposition Oblomovka vs. Verchlëvo;

b. nationaler Ebene: als Opposition russisch vs. deutsch, mit einer Fülle von Verallgemeinerungen über "den Deutschen" aus der Perspektive der Oblomover;

c. sozialer Ebene: in den Oppositionsvarianten Gutsbesitzer vs. Verwalter, Adel vs. Bürger;

d. psychologischer Ebene: als Opposition Faulheit vs. Fleiß.

Gegensätzlichkeit mit der Bedeutung der Ausschließlichkeit besteht jedoch nur zwischen dem Raumtyp der Oblomover einerseits und demjenigen von Štol'cens Vater Karl Štol'c andererseits. Zwischen dem jungen Oblomov und Andrej Štol'c werden schon in "Oblomovs Traum" neben Kontrast- auch Äquivalenzbeziehungen hergestellt: Nicht nur daß das Štol'csche Haus wie eine Insel vom Oblomover Raum umgeben ist[118], sondern die Erziehung Oblomovs im Sinne der 'Štol'cschen Methode' scheitert unter anderem auch an folgendem:

> [...] nemec vstretil zatrudnenija na svoej sobstvennoj storone, i pobede ne suždeno bylo rešit'sja ni na tu, ni na druguju storonu. Delo v tom, čto syn Štol'ca baloval Oblomova, to podskazyvaja emu uroki, to delaja za nego perevody. (IV, 145)
>
> ([...] der Deutsche stieß auf der eigenen Seite auf Schwierigkeiten, und das Schicksal wollte es, daß der Sieg weder der einen noch der anderen Seite zufiel. Es handelte sich nämlich darum, daß der Sohn von Štol'c Oblomov verwöhnte, indem er ihm die Aufgaben vorsagte oder ihm Übersetzungen machte.)

---

118 "Obajanie oblomovskoj atmosfery, obraza žizni i privyček prostiralos' i na Verchlëvo; ved' ono tože bylo nekogda Oblomovkoj; tam, krome doma Štol'ca, vse dyšalo toju že pervobytnoju len'ju, prostotoju nravov, tišinoju i nepodvižnost'ju." (IV, 125). (Der Reiz der Oblomover Umgebung, Lebensweise und Gewohnheiten erstreckte sich bis nach Verchlevo; auch dort war ja einst Oblomovka gewesen; dort atmete alles, außer dem Štol'cschen Hause, dieselbe Trägheit, Einfachheit der Sitten, Ruhe und Reglosigkeit aus.)

Das den Raum-/Zeitstrukturen in "Oblomovs Traum" zugrundeliegende Prinzip mythologischer Identifizierungen kann als konstitutiv für die Typisierung aller Repräsentanten des alten Lebens im gesamten Roman angesehen werden.

Der Darstellung des bukolisch-mythologischen Raumes von Oblomovka kommt dabei die - im Vergleich zur Darstellung der Provinzidylle von Grači verstärkte - Rolle einer realistischen Motivierung zu, durch die ein Zusammenhang zwischen der Genesis und der Gegenwart der Zentralfigur hergestellt wird. Sie erklärt die doppelte Isolation Oblomovs:

1. innerhalb des Repräsentationsbereichs des alten Lebens aufgrund der Überlegenheit der intellektuellen Physiognomie über die Maßstäbe der sozialen Umgebung (Rolle von Erziehung und Bildung im Außenraum mit den Stationen Verchlëvo, Universität);
2. gegenüber den Vertretern des Neuen durch Identifizierung von Traum und Wirklichkeit, motiviert damit, daß in Oblomovka wie in jedem Pastoralmythos der geschlossene Innenraum zum Universum schlechthin erklärt und Realität mit den Kategorien von Mythos und Zaubermärchen gemessen wird[119]:

> Vzroslyj Il'ja Il'ič chotja posle i uznaet, čto net medovych i moločnych rek, net dobrych volšebnic, chotja i šutit on s ulybkoj nad skazanijami njani, no ulybka ėta ne iskrennjaja, ona soprovoždaetsja tajnym vzdochom: skazka u nego smešalas' s žizn'ju, i on bessoznatel'no grustit podčas, začem skazka ne žizn', a žizn' ne skazka. (IV, 121)
>
> (Wenn der erwachsene Il'ja Il'ič auch später erfährt, daß es weder Milch- und Honigflüsse noch gute Zauberinnen gibt, wenn er auch lächelnd über die Erzählungen der Kinderfrau scherzt, ist sein Lächeln doch nicht aufrichtig, es wird von einem heimlichen Seufzer begleitet: Das Märchen hat sich bei ihm mit dem Leben verwebt, und er trauert manchmal unbewußt darüber, warum das Märchen nicht das Leben und das Leben kein Märchen ist.)

Oblomovs konsekutive Beziehungen zu Ol'ga und Agaf'ja sind der mißglückte und der mit Degradation verbundene Versuch einer Re-

---

119 Vgl. dazu Barksdale, Gončarov and the Pastoral Novel, S. 114.

konstruktion der idyllischen Innenräume seiner Kindheit in der Realität (vgl. Aleksandr Aduevs Liebes- und Freundschaftsbeziehungen).

Während im mythologischen Raum Traum und Realität wechselseitig äquivalent, Transformationen ein- und desselben Prinzips sind, lebt der erwachsene Oblomov in zwei kontrastiven semantischen Räumen, die seine innere Widersprüchlichkeit ausmachen: einer prosaischen Alltagswelt (Petersburg, genauer: sein Zimmer in der Gorochovaja ulica, später das Milieu der Agaf'ja auf der Vyborger Seite) und einer Welt des Traums. Im Unterschied zu den eindimensionalen Vertretern des Alten, denen jeweils e i n e r der beiden Räume zugeordnet ist - den Oblomovern die Welt des Traums, den übrigen Figuren die prosaische Alltagswelt der Dinge[120] - schwankt Oblomov zwischen den beiden Welten, die in einer Reihe von Oppositionsvarianten ausgeführt werden, zum Beispiel:

Realität	vs.	Traum
Prosa	vs.	Poesie
Materielles	vs.	Immaterielles
Disharmonie	vs.	Harmonie
Konkretes	vs.	Abstraktes
Gewöhnliches	vs.	Ungewöhnliches
Triviales	vs.	Erhabenes
Nähe	vs.	Ferne
Gegenwart	vs.	Vergangenheit

Teil I zeigt mit Oblomovs Zimmer einen von der Außenwelt hermetisch abgeschlossenen[121] Innenraum, der durch Oblomovs Verharren im räumlichen Dreieck Bett-Sessel-Bett auf groteske Weise

---

120 Eine Ausnahme bildet Zachar, in dem der Dualismus der beiden Räume karikiert wird. Näheres zur Rolle Zachars siehe Lohff, S. 52-58.

121 Vgl. IV, 98: "Zachar načal zakuporivat' barina v kabinete; on snačala pokryl ego samogo i podotknul odejalo pod nego, potom opustil štory, plotno zaper vse dveri i ušel k sebe." (Zachar begann, seinen Herrn im Arbeitszimmer abzuriegeln [wörtlich: zuzukorken]. Zunächst deckte er ihn selbst zu, schloß alle Türen fest zu und ging in sein Zimmer.)
Die Markiertheit der Grenze gegenüber der Außenwelt wird durch leitmotivische Vergleiche Zachars mit einem Hund (in Analogie zum Kettenhund in Oblomovka) besonders betont.

verengt wird. Der dadurch geschaffene Eindruck äußerster Statik wird durch eine ausgeprägte Verzögerungstechnik verstärkt, die das Ergebnis extremer Inkongruenz zwischen Fabel- und Erzählzeit ist: Auf 156 Seiten wird e i n typischer Tag im Leben Oblomovs in Segmenten von 15-30 Minuten Fabelzeit geschildert, sich wiederholende Vorgänge - die Besuche von Volkov, Sud'binskij, Penkin und Alekseev, Oblomovs Klagen über seine "zwei Unglücke" (dva nesčast'ja), seine Streitgespräche mit Zachar - erscheinen vor dem Leser in Großaufnahme, wobei die Ereignislosigkeit dieser Vorgänge durch die stereotype Wiederholung ein- und dergleichen Begrüßungsformeln und Argumente besonders verdeutlicht wird.

Als weiteres Verfahren statischer Typisierung erscheint zunächst die ausführliche Schilderung der räumlich-dinglichen Umgebung Oblomovs. Im Vergleich zu der Abstraktheit der räumlichen Umgebung der Figuren in OI markieren diese Passagen einen Entwicklungsschritt zu wachsender Detaillierung und Konkretisierung. Dennoch unterscheidet sich die räumliche Lokalisierung Oblomovs von den Milieuschilderungen der Skizzenliteratur, wie sie auch in Gončarovs frühen Erzählungen "Ščastlivaja ošibka" (1839) und "Ivan Savič Podžrabin" (1842) zu finden sind. Gončarov behält die Technik der Milieueinbindung in "Oblomov" und später auch in "Obryv" nur der Typisierung eindimensionaler Figuren vor, in besonders ausgeprägter Form bei Agaf'ja, die durch eine Serie von Metonymien und Synekdochen auf den "Status eines Küchenutensils" reduziert wird, wie Ehre überspitzt-plastisch formuliert[122].

Bei Oblomov ist die Schilderung der räumlichen Umgebung gleichermaßen ein Verfahren der Typisierung wie auch der Individualisierung: Die fehlende Verdinglichung in der Darstellung Oblomovs und seines Raums, die Ausführung des Aspekts der Unordnung, Vernachlässigung und Gleichgültigkeit zeigt, daß Oblomov in diesem Raum nicht aufgeht und in einer weiteren Dimension lebt - in der Welt des Traums.

---

122 Oblomov and his Creator, S. 156.

Er repräsentiert damit sein Milieu sowohl direkt als auch indirekt (im Unterschied zur ausschließlich direkten Repräsentation des Milieus bei eindimensionalen Gestalten).

Die Überlagerung und wechselseitige Durchdringung der beiden Räume Oblomovs in der Verbindung von träumerischer Aktivität und völliger physischer Inaktivität wird durch die zeitliche Modellierung von Oblomovs Traumwelt verdeutlicht: Während sein physisches Leben durch absolute Gegenwart (vgl. Ehre: "zero present")[123] gekennzeichnet ist[124], verläuft sein Traumleben nach zyklischem Muster - analog dem Lauf der Sonne:

> Oblomov ticho, zadumčivo perevoračivaetsja na spinu i, ustremiv pečal'nyj vzgljad v okno, k nebu, s grust'ju provožaet glazami solnce, velikolepno sadjaščeesja za čej-to četyrechêtažnyj dom.
> I skol'ko, skol'ko raz on provožal tak solnečnyj zakat! (IV, 69)
>
> (Oblomov dreht sich still und nachdenklich auf den Rücken, richtet seinen traurigen Blick auf das Fenster und folgt mit den Augen wehmütig der Sonne, die sich majestätisch hinter irgendein vierstöckiges Haus versteckt.
> Wie oft war er auf diese Weise dem Sonnenuntergang gefolgt!)

In Teil I steht die Überlagerung der beiden Räume vorwiegend im Dienst <u>parodistischer</u> Darstellung. Strukturmerkmale des bukolischen Raums von Oblomovka werden in parodistischer Weise übernommen - so, wenn sich die mythologische Identifizierung der inneren Welt des Menschen mit dem ihn umgebenden Universum bei Oblomov als romantische Egozentrik auswirkt:

> Izmeniv službe i obščestvu, on načal inačě rešat' zadaču suščestvovanija, vdumyvalsja v svoe naznačenie i, nakonec, otkryl, čto gorizont ego dejatel'nosti i žit'ja-byt'ja kroetsja v nem samom. (IV, 66)
>
> (Nachdem er Dienst und Gesellschaft den Rücken gekehrt hatte, begann er die Aufgabe seiner Existenz anders zu lösen, sann über seine Bestimmung nach und entdeckte endlich, daß der

---

123 Ebd., S. 164.

124 Dies wird auch sichtbar an dem stereotypen "Sie kommen aus der Kälte" (Vy s choloda), mit dem Oblomov seine Besucher am sonnigen ersten Mai empfängt (T.I / Kap. II-IV).

Horizont seiner Tätigkeit und seines Lebens in ihm selbst verborgen war.)

Ähnlich wie bei Aleksandr Aduev ist Oblomovs Traumraum zunächst heroisch-romantisch überdimensioniert[125] - mit dem Unterschied, daß bei Aleksandr Aduev der Gegenraum (Alltagsraum) in einer anderen Figur (Petr Aduev) repräsentiert ist, bei Oblomov jedoch sowohl in anderen Figuren als auch in ihm selbst. Ein weiterer Unterschied zur Zentralgestalt von OI liegt darin, daß bei Oblomov auch dieser Ansatz nicht parodistisch-einwertig dargestellt wird wie der maximalistische Ansatz des Romantikers Aleksandr Aduev, sondern auch positiv bewertete Elemente enthält, wie etwa Oblomovs Sehnsucht nach Verwirklichung seines Humanitätsideals und die daraus resultierende Kritik an der Belanglosigkeit des ihn umgebenden gesellschaftlichen Lebens[126].

Ironisiert wird die Diskrepanz zwischen der Weite der intellektuellen Physiognomie und der grotesken Begrenztheit der faktischen 'Handlungen', zwischen bewußtseinsmäßigen Einsichten und ihnen entgegengesetzten Verhaltensweisen - eine Extremform des hamlettypischen Widerspruchs zwischen Wille und Tat[127].

Diese Widersprüchlichkeit spiegelt sich auf der Personenebene in einer Sprache, die zwischen weitschweifiger Rhetorik (Sprache des Träumers) und verletzender Grobheit (Sprache des "barin" im Dialog mit Zachar) schwankt[128], und zum Sinnbild für

---

125 Siehe dazu Oblomovs Träume von Feldherrenruhm und Dichterlorbeer in T. I / Kap. VI.

126 Vgl. dazu N. Narokov, Opravdanie Oblomova. In: Novyj žurnal 59 (1960), S. 95-108, insbes. S. 99 ff.

127 Die Bedeutung Hamlets als ironisierter Typenvorlage zeigt sich auch in Oblomovs "Hamlet-Frage", dem leitmotivischen "Jetzt oder nie!" ("Teper' ili nikogda!" - vgl. Hamlets "Sein oder Nichtsein!"), mit dem Štol'c Oblomov aus seiner zirkelhaften Lebensweise zu befreien sucht (IV, 189, 191, 192, 194, 273, 399). Vgl. auch IV, 193: "Ėtot oblomovskij vopros byl dlja nego glubže gamletovskogo." (Diese Oblomover Frage war für ihn tiefgehender als die Hamletfrage.)

128 Näheres zur Sprache Oblomovs vgl. E.V. Beršova, Roman I.A. Gončarova "Oblomov". Monografičeskij analiz, kand. diss.,

Oblomovs gestörtes Verhältnis zu seiner realen Umgebung wird: Sprache, verbale Eloquenz dient Oblomov als Surrogat für die fehlende lebendige Beziehung zu Menschen und Dingen[129].

Die überwiegend parodistische Ausspielung (Distanz Erzähler-Gestalt) der beiden verschiedenen Oblomov zugeordneten Raumtypen - Alltagsraum und Traumraum - weicht in T. I / Kap. VIII mit Oblomovs "heimlicher Selbstbeichte" (tajnaja ispoved') einer zunehmenden Problematisierung. An die Stelle der parodistischen Transformation des mythologischen 'wir vs. die anderen' auf die soziale Repräsentationsebene (der "barin" Oblomov über 'sich und die anderen') tritt Oblomovs Einsicht in die mikroskopischen Dimensionen seines realen Raums und das Bewußtsein der Isolation gegenüber der Außenwelt. Auf seine Frage nach den Ursachen für seinen gegenwärtigen Zustand folgt "Oblomovs Traum". Als einzige Figur innerhalb des Repräsentationsbereichs des alten Lebens[130] wird Oblomov damit um die Dimension der Vergangenheit im Sinne des Kausalitätsprinzips erweitert, ein Verfahren, das in OI nur im Ansatz zu finden war (Zusammenhang zwischen Grači und roman-

---

unveröff. Typoskript, M. 1955, S. 389-395; V.P. Medvedev, Izučenie tvorčestva Gončarova v devjatom klasse, kand. diss., unveröff. Typoskript, M. 1958, S. 105, 188 ff.

129 Vgl. Zachars Gedanken über seinen Herrn: "'Vreš'! Ty tol'ko master govorit' mydrenye da žalkie slova, a do pyli i do pautiny tebe i dela net.'" (IV, 15). ("Du lügst! Du kannst hochtrabende und rührende Worte sagen, aber der Staub und das Spinngewebe kümmern dich nicht.")

130 Eine Ausnahme bildet Tarant'ev, dessen Vorgeschichte in wenigen Bemerkungen in die Typisierung einbezogen wird, jedoch die Festlegung der Figur auf die Repräsentation eines korrupten Beamtentums (als Teilbereich des alten Lebens) nicht im Sinne einer Erweiterung zur Mehrdimensionalität modifizieren kann. - Eine Einsicht in die Handschriften von "Oblomov" hat gezeigt, daß die Figur ursprünglich vielseitiger konzipiert war. Die ursprüngliche Fassung schildert Tarant'ev als Opfer eines tragischen Schicksals, als Menschen mit hohen intellektuellen Fähigkeiten, die jedoch durch eine falsche Erziehung (Einflüsse des Vaters, eines Popen und des Gerichtsschreibermilieus) in falsche Bahnen gelenkt werden. (Vgl. dazu fol. 9-11 der Handschriften von "Oblomov", die in der Handschriftenabteilung der Saltykov-Ščedrin-Bibliothek aufbewahrt werden.)

tischem Bewußtsein), in "Oblomov" dagegen, durch Verfremdungsverfahren (Unterbrechung der chronologischen Abfolge) besonders betont, zentrale Bedeutung erhält.

Während die Ausführung der sozialen Rolle Oblomovs (Schwerpunkt I) jede Möglichkeit einer Entwicklung ausschloß, verleiht die Ausführung seines Träumertums (Schwerpunkt II) ihm die Möglichkeit einer persönlichen Geschichte. Durch Umschaltung in die Vergangenheit wird die Enge des absoluten Präsenz verlassen, die Typisierung Oblomovs expandiert in die Modellierung eines Lebensweges im Kontinuum der Zeit. Der "Traum Oblomovs" vermittelt in symbolischer Verkürzung die Möglichkeiten und Grenzen des typischen Individuums: Ebenso wie das Kind Oblomov versucht, die engen Grenzen seines Milieus zu durchbrechen, sucht auch der erwachsene Oblomov in der Beziehung mit Ol'ga Anschluß an den Außenraum, an die 'Welt der anderen' und damit Befreiung von Passivität und Stagnation. Der gescheiterte Versuch des Kindes Oblomov, die Verbotsgrenze des mythologisch-bukolischen Raums zu überschreiten ("sich auf den Grund des Grabens zu stürzen" oder "mit den Dorfjungen Schneeball zu spielen"; IV, 146 f., ist eine Vorausdeutung auf das Unvermögen des späteren Oblomov zu einer wirklichen Grenzüberschreitung, einem 'markierten Ereignis' im Sinne Pomorskas, d.h. einer Verschmelzung mit dem semantischen Raum der Gegentypen Ol'ga und Štol'c.

2.3.3.2. Raum-zeitliche Typisierung der Vertreter des Neuen

Die raum-zeitliche Typisierung der Vertreter des Neuen Ol'ga und Štol'c weist Übereinstimmungen, aber auch Divergenzen auf. Beide sind Repräsentanten der Außenwelt, des 'offenen' Raums, beide haben ein Distanzverhältnis zu ihrer Umgebung. Keiner von beiden ist durch eine Vorgeschichte auf ein bestimmtes Milieu festgelegt.

Die Typik von Štol'c wird in der Vorgeschichte (Typisierungsphase I) programmatisch vorentworfen, im Gegensatz zur Typisierung eindimensionaler Figuren jedoch nicht durch Festlegung auf einen bestimmten Repräsentationsbereich, sondern durch Betonung der Weite und Vielfalt der Repräsentationsmöglichkeiten, der

Mehrdimensionalität des Typus: Neben einem genetischen Dualismus aus Anlagen beider Elternteile, der auf nationaler (deutsch vs. russisch), sozialer (Bürger vs. Aristokratin) und psychologischer (Rationalismus vs. Emotionalität) Repräsentationsebene variiert wird, werden Štol'c in der Vorgeschichte weitere Teilräume zugewiesen:

> S odnoj storony Oblomovka, s drugoj - knjažeskij zamok, s širokim razdol'em barskoj žizni, vstretilis' s nemeckim ėlementom, i ne vyšlo iz Andreja ni dobrogo burša, ni daže filistera. (IV, 164)
>
> (Einerseits Oblomovka, andererseits das Fürstenschloß mit einem breiten Fluß herrschaftlichen Lebens stießen mit dem deutschen Element zusammen, und aus Andrej wurde kein wackerer deutscher Bursche und nicht einmal ein Philister.)

Bei der Schilderung einzelner Teilräume geht es dem Autor offensichtlich weniger um eine Konkretisierung ihrer Inhalte als um eine Betonung ihrer Vielzahl und Heterogenität:

> Zato v dome, krome knjazja i knjagini, byl celyj, takoj veselyj i živoj mir, čto Andrjuša detskimi zelenen'kimi glazami svoimi smotrel vdrug v tri ili četyre raznye sfery, bojkim umom žadno i bessoznatel'no nabljudal tipy ėtoj raznorodnoj tolpy [...] (IV, 163)
>
> (Dafür gab es im Hause außer dem Fürsten und der Fürstin eine ganze, so lustige und lebendige Welt, daß Andrjuša mit seinen grünlichen Kinderaugen in drei, vier verschiedene Bereiche auf einmal blickte und mit seinem wachen Verstand gierig und unbewußt die Typen dieser verschiedenartigen Menge beobachtete [...])

Daß Mehrdimensionalität hier den Charakter eines Programms hat, wird spätestens an der Stelle deutlich, wo der Erzähler die Kompliziertheit des Štol'cschen Wesens mit eindimensionalen Pragmatikertypen in Rußland kontrastiert und letztere negativ bewertet:

> Čtob složit'sja takomu charakteru, možet byt', nužny byli i takie smešannye ėlementy, iz kakich složilsja Štol'c. Dejateli izdavna otlivalis' u nas v pjat', šest' stereotipnych form, lenivo, vpolglaza gljadja vokrug, prikladyvali ruku k obščestvennoj mašine i s dremotoj dvigali ee po obyčnoj kolee, stavja nogu v ostavlennyj predšestvennikom sled. No vot glaza očnulis' ot dremoty, poslyšalis' bojkie, širokie

šagi, živye golosa ... Skol'ko Štol'cev dolžno javit'sja pod russkimi imenami! (IV, 171)

(Um einen solchen komplizierten Charakter zu bilden, waren vielleicht gerade solche gemischten Elemente nötig, wie sie Štol'c gebildet hatte. Unsere aktiven Menschen wurden von jeher gleichsam in fünf, sechs stereotype Formen gegossen, sie blickten träge, mit halbem Auge um sich, legten die Hand an die soziale Maschine und schoben sie schläfrig im gewöhnlichen Gleise weiter, indem sie in die Fußstapfen ihrer Vorgänger traten. Doch jetzt öffneten sich die Augen, man hörte feste, große Schritte und lebendige Stimmen ... Wieviele Štol'ce müssen noch unter russischem Namen erscheinen?)

Hier nimmt Gončarov die metaphorische Umschreibung der pragmatischen Lebensführung Petr Aduevs als gerades Gleis wieder auf[131] und macht sie zum Glied der neuen Opposition schmales Gleis vs. breite Bahn, um damit den Gegensatz von deutscher Lebensweise vs. Štol'cens Lebensweise zu verbildlichen:

[...] vzjal koleju ot svoego deda i prodolžil ee, kak po linejke, do buduščego svoego vnuka, i byl pokoen, ne podozrevaja, čto var'jacii Gerca, mečty i rasskazy materi, gallereja i buduar v knjažeskom zamke obratjat uzen'kuju nemeckuju koleju v takuju širokuju dorogu ... (IV, 164)

([...] [er;d.i. Štol'cens Vater] hatte das Lebensgleis seines Großvaters genommen und es wie mit einem Lineal bis zum Enkel verlängert, ohne zu ahnen, daß die Variationen von Herz, die Träume und Erzählungen der Mutter, die Galerie und das Boudoir im fürstlichen Schlosse das schmale deutsche Gleis in eine so breite Bahn verwandeln würden.)

Es ist offensichtlich, daß Gončarov mit Štol'c nicht nur ein Gegengewicht zu den Vertretern der "oblomovščina", sondern auch einen Typus schaffen wollte, dessen Aktivität die kurzsichtige Erfüllung einer sozialen Rolle transzendiert, im Unterschied zu Petr Aduev in OI oder den maskenhaft karikierten Besuchern in Teil I von "Oblomov". Dazu bedurfte es einer Gestalt, die nicht schichtenspezifisch festgelegt war, sondern in der zeitliche und überzeitliche Merkmalkomplexe zu einer höheren Einheit synthetisiert wurden. Aus diesem Grunde verfahren Interpreten, die

---

131 Vgl. S. 93 dieser Arbeit. Der Vergleich von Mensch und Maschine taucht auch schon in OI (I, 59, 60) auf.

Štol'c als Vertreter einer bestimmten sozialen Klasse, nämlich der Bourgeoisie festlegen, immer reduktionistisch[132].

Die Weite und Allgemeinheit des mit dieser Figur verfolgten 'ideologischen Projekts' bestimmt die Struktur ihres semantischen Raums. Der unermüdlichen Aktivität Štol'cens entspricht seine maximale 'Beweglichkeit', die Vielzahl von Raumwechseln, die Taborisskaja veranlaßt, Štol'c als "zentrifugalen" Typen - im Gegensatz zu den "zentripetalen" Vertretern des Alten - zu bezeichnen[133]. Für diese Figur gibt es keine Einteilung der Welt in eigene und fremde Räume wie für die Oblomover, keine Festlegung der Bewegungsrichtung in einer vorgeschriebenen Richtung. Allein das Faktum des häufigen Raumwechsels ist wichtig, nicht eine Konkretisierung der einzelnen Räume. Die Abstraktheit dieser Räume ist zu sehr betont, als daß sie als Versehen gedeutet werden könnte. An die Vorgeschichte Štol'cens (T. II / Kap. I) schließt sich in Kap. II folgende Beschreibung seiner gegenwärtigen Tätigkeit an:

> On učastvuet v kakoj-to kompanii, otpravljajuščej tovary za granicu.
> On besprestanno v dviženii: ponadobitsja obščestvu poslat' v Bel'giju ili Angliju agenta - posylaet ego; nužno napisat' kakoj-to proekt ili prisposobit' novuju ideju k delu - vybirajut ego. Meždu tem on ezdit i v svet, i čitaet: kogda on uspevaet - bog vest'. (IV, 167)
>
> (Er ist an irgendeiner Gesellschaft beteiligt, die Waren ins Ausland schickt.
> Er ist immer in Bewegung. Wenn die Gesellschaft nach Belgien oder nach England einen Agenten schicken muß, reist er hin; wenn irgendein Projekt ausgearbeitet werden muß oder wenn eine neue Idee der Praxis anzugleichen ist, wird das ihm übergeben. Und dabei kommt er auch in Gesellschaft und liest; Gott weiß, wann er das alles fertigbringt.)

---

132 Laut Piksanov z.B. hat Gončarov mit der Figur von Štol'c gezeigt, daß er "ein überzeugter Sympathisant der kapitalistischen Entwicklung war" und "für immer der Bourgeoisie seine Sympathien wahrte". (N.K. Piksanov, Roman Gončarova "Obryv" v svete social'noj istorii, Leningrad 1968, S. 62.)

133 E.M. Taborisskaja, O ponjatii "prostranstvo geroja" (Na materiale romana I.A. Gončarova "Oblomov"). In: Izvestija Voronežskogo ped. in-ta, T. 148, 1974, S. 43-64, hier: S. 55.

Diese Abstraktheit des Štol'cschen Tätigkeitsfeldes wird auch in Teil IV, der in der Schilderung der Beziehung Štol'c-Ol'ga auch ausführlicher auf die intellektuelle Physiognomie Štol'cens eingeht, nicht aufgelöst, sondern im Gegenteil weiter akzentuiert, so wenn Štol'c "irgendein Bergwerk oder irgendein mustergültiges Gut" (kakie-nibud' kopi, kakoe-nibud' obrazcovoe imenie) besichtigt oder in Gesellschaft die Bekanntschaft von "neuen, hervorragenden Menschen" macht (IV, 413).

Die fehlende Konkretisierung der Tätigkeit dieses auf Handeln ausgerichteten Typus ist in der Sekundärliteratur wiederholt kritisiert worden, von Zeitgenossen[134] und auch in der neueren Forschung[135]. Die Kritik bringt dabei immer wieder in abgewandelter Form Engels klassische Forderung nach "getreuer Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen"[136] vor.

Stellt man in Rechnung, daß die Unbestimmtheit und Unbegrenztheit von Štol'cens Raum einer Intention des Autors entspricht, der in dieser Figur sein Ideal einer Synthese aus anthropologischen u n d historisch-sozialen Repräsentationsformen auf einer möglichst umfassenden, universalen Grundlage realisieren will, so bleibt doch der von Nedzveckij[137] unternommene Versuch einer 'Rehabilitierung' Štol'cens fragwürdig. Die Problematik der Ausführung dieses Typus liegt darin, daß hier Aktivität und Dynamik zur Dominante einer Figur deklariert werden, diese für den Leser jedoch nicht erfahrbar sind. Die Zuordnung von multiplen Räumen (lokaler, sozialer, psychologischer und

---

134 Bei Pisarev heißt es, daß Štol'c im Roman "viel spricht [...] vor dem Zuhörer seine Meinungen entwickelt und nichts tut." (Pisarev, Pisemskij, Turgenev i Gončarov. In: ders., Sočinenija, I, S. 192-230, hier: S. 204.)

135 So bei Cejtlin, I.A. Gončarov, S. 176 ff; Beršova, Roman I. A. Gončarova "Oblomov", S. 261 ff.

136 Karl Marx/Friedrich Engels, Über Kunst und Literatur, I, Frankfurt/Wien 1968, S. 157.

137 Nedzveckij, Realizm, diss., S. 63 ff.

ethischer Art), der Hinweis auf Raumwechsel und Grenzüberschreitungen erfolgt a u k t o r i a l , in summarischen Berichten. An den Stellen, wo Štol'c szenisch dargestellt wird, verhält er sich statisch zum umgebenden Raum: die Dialoge mit Oblomov und Ol'ga finden vorzugsweise in geschlossenen Räumen statt (Oblomovs Zimmer, Ol'gas Salon, Restaurant etc.), in denen Štol'c mit auktorialer Hilfe seine Lebensphilosophie vorträgt. Den auf diese Weise entstehenden Eindruck von Statik vermag auch ein Porträt nicht entscheidend zu modifizieren, in dem Nedzveckij ein Konzentrat von Dynamik, Beweglichkeit und Energie sieht[138]:

> On ves' sostavlen iz kostej, muskulov i nervov, kak krovnaja anglijskaja lošad'. On chudoščav; šček u nego počti vovse net, to est' est' kost' da muskul [...] Dviženij lišnich u nego ne bylo. (IV, 167)
>
> (Er besteht nur aus Knochen, Muskeln und Nerven wie ein reinrassiges englisches Pferd. Er ist schmächtig; Wangen hat er fast keine, d.h. er hat Knochen und darauf Muskeln [...] Er hatte keine überflüssigen Bewegungen.)

Als einziger durch ein Besitzverhältnis an Štol'c gebundener Raum im ganzen Roman erscheint sein Haus an der Südküste der Krim (T. IV / Kap. VIII). Doch auch hier beschränkt sich der Erzähler auf Betonung der stilistischen Heterogenität; die Schilderung von Štol'cens Haus auf der Krim vermag - allen unermüdlichen Hinweisen des Erzählers zum Trotz - dem Leser keinen unmittelbaren Eindruck jenes "warmen Lebens" zu vermitteln, "das den Verstand und das ästhetische Gefühl anregte" (IV, 460)[139].

Diese Schilderung ist Teil einer nichtintegrierten abstrakten Gedanklichkeit, die in der Typisierung Štol'cens Priorität vor den Kriterien der Breite und des 'Evokativen' hat, in denen

---

138 Nedzveckij, Realizm, diss., S. 66.

139 Vgl. dazu Ehre, Oblomov and his Creator, S. 210: "They finally took up residence on the shores of the Black Sea in a cottage crammed with *objets d'art* that are the tokens of their spiritual refinement but that cause the cottage to resemble more a museum than a home." Hervorhebung im Original, M.R.

Georg Lukács die individuellen Voraussetzungen eines 'wirklichen Typus' sieht, die vollständige, durchgängige Individualisierung durch Ausstattung der Figuren mit einer Fülle greifbarer Details und spezifischer Charakterzüge, "die sie zu prägnant charakterisierten Einzelwesen machen"[140].

Letzten Endes geht es hier um ein Grundproblem 'realistischer Wahrscheinlichkeit'. Wenn ein Text als s c h e i n b a r e Realitätsdarstellung fungieren soll, darf der Leser nicht unmittelbar mit dem Gesamtparadigma einer Textfigur konfrontiert werden - was hier durch auktoriale Merkmalaufzählungen geschieht -, sondern die Terme der paradigmatischen Dimension müssen in attributiver Form erscheinen und so entlang der syntagmatischen Achse verteilt sein, daß sie möglichst voneinander getrennt sind und der Text keinen anderen (logischen, semantischen etc.) Regeln zu folgen scheint als denen, nach denen sich die entsprechende realtypische Erscheinung vollziehen würde. Ist dies nicht der Fall, wird wie bei der Typisierung Štol'cens die syntagmatische Achse durch Projektion der paradigmatischen weitgehend absorbiert, so wird die Figur zum schematisierten Typen.

Offenbar ist sich Gončarov während der Arbeit am Roman mehr und mehr der Schwierigkeiten programmierter Mehrdimensionalität bewußt geworden. Denn während Vorgeschichte und Bericht über die Lebensgestaltung Štol'cens in T. II (Kap. I und II) noch eindeutig idealisierende Funktion haben, entzieht sich die Figur gegen Ende des Romans (T. IV) vollends einer positiven oder negativen Bewertung[141].

Schon in der zweiten Typisierungsphase Štol'cens (T. II / Kap. III bis Ende T. III) wird deutlich, daß der ethisch-psychologische Raum dieser Figur G r e n z e n hat, die ihre Rolle als Repräsentant "unendlichen menschlichen Strebens" und damit Gegentypus zur "Philosophie des Schlafs und der Unbeweglichkeit"[142]

---

140 Lukács, Über die Besonderheit als Kategorie des Ästhetischen, S. 358.

141 Vgl. Lohff, S. 37.

142 Nedzveckij, Realizm, diss., S. 65.

der Oblomover in Frage stellen. Hier zeigt sich, daß für die Lebensführung Štol'cens - trotz gegenteiliger Vorentwürfe in T. II/ Kap. I - das "deutsche Gleis", der "gerade Weg" ausschlaggebend geworden ist[143].

Oblomovs bukolischem Ideal von Ruhe und Poesie setzt Štol'c das Ideal einer strengen Lebensführung gegenüber. Während der Träumer das Leben als Feiertag definiert, definiert der Pragmatiker das Leben als "Arbeit um der Arbeit willen" (IV, 189). Seine Strategie gegenüber Oblomov (Dialoge in T. II / Kap. III/ IV; T. IV / Kap. II) zielt darauf ab, dessen Ideal der Muße durch sein Ideal der Pflicht zu ersetzen. Damit würde er zwar einen Austausch der Wertvorstellungen erreichen, Oblomov jedoch nicht zu einem unmittelbareren Kontakt zu sich selbst und seiner Umgebung verhelfen. Denn es zeigt sich, daß beide Typengestalten sich durch ihre Definitionen und Ideale den direkten Zugang zur Realität verstellen und damit durch Grenzen und "Abgründe"[144] vom Leben getrennt sind, so daß beide - auf je unterschiedliche Weise - zu 'Beobachtern des Lebens' werden, was Gončarov durch Variationen der Flußmetapher verdeutlicht:

> [...] i vse doiskivalsja normy žizni, takogo suščestvovanija, kotoroe bylo by i ispolneno soderžanija, i teklo by ticho, den' za dnjem, kaplja po kaple, v nemom sozercanii prirody i tichich, edva polzuščich javlenijach semejnoj, mirno-chlopotlovoj žizni. Emu ne chotelos' voobražat' ee širokoj, šumno nesuščejsja rekoj, s kipučimi volnami, kak voobražal ee Štol'c. (IV, 348)
>
> ([...] und [er; d.i. Oblomov] suchte immer nach einer Lebensform, nach einer Existenz, die Tag für Tag, Tropfen für Tropfen in der stillen Betrachtung der Natur und in der stillen,

---

143 "[...] i byl vnutrenno gord i ščastliv vsjakij raz, kogda emu slučalos' zametit' kriviznu na svoem puti i sdelat' prjamoj šag." (IV, 168). ([...] und [er] war innerlich jedesmal stolz und glücklich, wenn es ihm gelang, eine Krümmung auf seinem Weg zu bemerken und einen geraden Schritt zu tun.) - Vgl. auch das Bild des Lebensfadens, ebd.: "[...] i toroplivymi vzgljadami smotrel, gde krivo, gde koso, gde nit' šnurka žizni načinaet zavertyvat'sja v nepravil'nyj, složnyj uzel." ([...] und [er] schaute mit eifrigem Blick, wo etwas schief, etwas krumm war, wo der Lebensfaden sich in einen unregelmäßigen, komplizierten Knoten zu verheddern begann.)

144 Eine ausführliche Untersuchung des Abgrund-Motivs als Bild der Trennung und Distanz findet sich bei Lohff, S. 10-21.

langsam einander ablösenden Erscheinung einer friedlichen und geschäftigen Familienlebens dahinflösse und zugleich inhaltsreich wäre. Er wollte sich das Leben nicht als einen breiten, rauschenden Fluß mit wogenden Wellen vorstellen, wie Štol'c es tat.)

Der komplementäre Charakter der Beziehung Štol'c-Oblomov wird in der dritten Typisierungsphase (T. IV; Beziehung Štol'c-Ol'ga) noch offensichtlicher. In der räumlichen Umgebung von Štol'c und Ol'ga auf der Krim, ihrem "stillen Winkel", ihrem "bescheidenen kleinen Haus" (IV, 459) zeigten sich Parallelen zum "stillen Winkel" von Oblomov und Agaf'ja auf der Vyborger Seite, die auf Distanz und Abgeschlossenheit in der Lebensführung beider Paare deuten. Und ebenso wie die äußeren Lebensformen haben sich auch die Lebensauffassungen einander angenähert. In Teil IV wird Štol'cens frühere Interpretation des Lebens als "breiter, rauschender Fluß mit wogenden Wellen" durch eine neue Variante der Flußmetapher ersetzt, die dem Bild Oblomovs sehr viel ähnlicher ist:

[...] dva suščestvovanija, ee i Andreja, slilis' v odno ruslo; razgula dikim strastjam byt' ne moglo: vse bylo u nich garmonija i tišina. (IV, 465)

(Andrejs Sein und das ihrige [Ol'gas] hatten sich zu einem einzigen Strom vereinigt; für die wilden Leidenschaften blieb kein Spielraum übrig; alles bei ihnen war Harmonie und Stille.)

In Štol'cens Beziehung zu Ol'ga zeigt sich die letztendliche Enge seines Raumes, denn so wie Oblomov seine romantisch-idyllischen Kindheitsträume zwischen sich und Ol'ga gestellt hat, verhindert Štol'c eine unmittelbare Beziehung zu Ol'ga durch ein intellektuelles Konstrukt der Liebe. Seine Suche nach literarischen Vorbildern einer 'richtigen' Liebe[145] zeigt, daß Štol'c

---

145 Die Liste der "Helden der Liebe" reicht von Don Quichote über "Schäfer mit roten Wangen" und "gepuderte Marquisen" bis zu Werther und Don Juan (IV, 461).

- entgegen anderslautenden Erzählerkommentaren[146] - auch in der Liebesbeziehung den Weg des 'geraden Gleises' verfolgt. Und ebenso wie gegenüber Oblomov die "Arbeit um der Arbeit willen" zur Weltanschauung deklariert wurde, wird nun in der Beziehung zu Ol'ga die Liebe zur Weltanschauung und zum Selbstzweck erhoben, Ol'ga zum Gegenstand von Štol'cens Projektionen degradiert[147] und damit ihrer Individualität beraubt. Und als Ol'ga auf den Verlust ihrer Identität mit Symptomen von "skuka", mit der Angst, "in etwas der Apathie Oblomovs Ähnliches zu versinken" (IV, 469) und mit Melancholie reagiert, wird auch diese Melancholie von Štol'c zur Weltanschauung erhoben und auf ein universales Gesetz, eine "allgemeine menschliche Krankheit" (obščij nedug čelovečestva; IV, 475) reduziert.

In dieser Neigung Štol'cens, individuelle Erscheinungen zu allgemeinen Lebensgesetzen zu abstrahieren, persönliche Gefühle in Erfahrungen der Menschheit schlechthin umzudeuten und damit auf ein 'kosmisches Niveau'[148] zu delegieren, drückt sich Passi-

---

146 "No mat', svoimi pesnjami i nežnym šopotom, potom knjažeskij raznocharakternyj dom, dalee universitet, knigi i svet - vse èto otvodilo Andreja ot prjamoj, načertannoj otcom kolei; russkaja žizn' risovala svoi nevidimye uzory i iz bescvetnoj tablicy delala jarkuju, širokuju kartinu." (IV, 460). (Doch die Mutter mit ihren Liedern und ihrem zärtlichen Flüstern, dann das verschiedenartige Fürstenhaus, ferner die Universität, die Bücher und die Welt - all das lenkte Andrej von dem geraden, vom Vater vorgezeichneten Weg ab; das russische Leben malte seine unsichtbaren Muster hinein und verwandelte die unscheinbare Tafel in ein grosses, leuchtendes Bild.)

147 "Andrej videl, čto prežnij ideal ego ženščiny i ženy nedosjagaem, no on byl ščastliv i blednym otraženiem ego v Ol'ge: on ne ožidal nikogda i ètogo." (IV, 477). (Andrej sah, daß sein früheres Ideal seiner Frau und Ehefrau unerreichbar war, doch er war selbst durch den blassen Widerschein desselben in Ol'ga beglückt; er hatte selbst das nie erwartet.)

148 Zur Rolle kosmischer Bilder in der Darstellung des Verhältnisses Ol'ga-Štol'c vgl. Lohff, S. 145 ff.

vität aus - eine Passivität, die den Exponenten von Aktivität und Beweglichkeit in unmißverständliche Nähe Oblomovs und der Oblomover rückt. In der Tat entwickelt Štol'c gegenüber der fragenden und suchenden Ol'ga eine passive Philosophie, mit der er sich explizit von literarischen Repräsentanten eines aktiven Weltbildes absetzt:

> - My ne Titany s toboj [...], my ne pojdem, s Manfredami i Faustami, na derzkuju bor'bu s mjateżnymi voprosami, ne primem ich vyzova, sklonim golovy i smirenno perežívem trudnuju minutu, i opjat' potom ulybnetsja žizn', sčast'e i ... (IV, 475)
>
> ("Wir sind keine Titanen [...], wir werden nicht mit Manfreds und Fausts zugleich einen kühnen Kampf mit quälenden Fragen beginnen, wir werden die Herausforderung nicht annehmen, sondern das Haupt neigen und den schweren Augenblick demütig ertragen, und dann lächelt wieder das Leben, das Glück und ...")

Beide Protagonisten - Oblomov und Štol'c - erkennen einen Zeitpunkt an, "wo die Entwicklung des Lebens stehenbleibt, da es darin keine Rätsel mehr gibt" (IV, 473). Beider Weltsicht erweist sich damit als fundamental pessimistisch, keiner von ihnen weiß eine befriedigende Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Lebens zu geben. Beide reagieren auf ihre Einsicht in die "Grenzen des Lebens" (žitejskie grani; IV, 474) widerstandslos, durch Vermeidung: Oblomov weicht in physische Inaktivität und idyllisches Träumertum aus, Štol'c in äußere Geschäftigkeit[149] und kosmische Abstraktionen[150].

Damit werden die vom Erzähler zunächst aufgezeigten Gegensätze durch den Autor nivelliert. Der Gegensatz von geschlossenem (Oblomov) und offenem (Štol'c) Raum, von 'Kreis' und 'Ge-

---

149 Dies hat schon einen zeitgenössischen Kritiker veranlaßt, Štol'c als "Oblomov in ständiger Bewegung" zu bezeichnen. O.F. Miller, I.A. Goncarov. In: ders., Russkie pisateli posle Gogol'ja, II, izd. 3-e, SPb. 1886, zit. nach: V. Azbukin, I.A. Gončarov v russkoj kritike (1847-1912), Orel 1916, S. 108.

150 Kap. VIII (T. IV) bietet einen Katalog von Sentenzen über das Leben, die Liebe und die Entwicklung der Menschheit aus der Perspektive Štol'cens.

rade' erweist sich als relativ, denn auch Štol'c ist Opfer eines ausweglosen Zirkels, wie Gončarov durch Übertragung der Kreismetapher deutlich macht: Ol'ga empfindet ihr Leben mit Štol'c als Kreis ("krug žizni"), als "stetes, aber eintöniges Fortschreiten, ohne Anfang und Ende" (IV, 469)[151].

Einen Ausweg (oder zumindest einen Ansatz dazu) aus der zirkelhaften Lebensweise von Träumer und Pragmatiker weist die Modellierung des semantischen Raums von Ol'ga.

Während der Raum Štol'cens zwar mehrdimensional konzipiert, aber gerade infolge der allzu deutlichen Konzeptionalisierung auf einer sehr allgemeinen Repräsentationsgrundlage dennoch f e s t g e l e g t erscheint, weist der Raum Ol'gas den höchsten Grad an Unbestimmtheit und Veränderlichkeit auf. Der Grund dafür liegt in der Dominanz der psychologischen Repräsentationsebene.

Die wenigen Informationen zum sozialen Hintergrund Ol'gas - an zwei Stellen des Romans eingestreut (T. II / Kap. VIII; T. IV / Kap. VIII) - dienen nicht wie bei eindimensionalen Gestalten der Integration in die soziale Umwelt, sondern der Gegenüberstellung. Wenn Gončarov bei der Typisierung Ol'gas die Vorgeschichte ausspart - wir erfahren nur, daß Ol'ga Waise ist -, so handelt es sich hier keineswegs, wie Setchkarev meint, um einen künstlerischen Mangel[152], sondern um ein in der Literatur der Zeit verbreitetes Typisierungselement emanzipierter oder sich emanzipierender Frauengestalten[153]: Der Verzicht auf die Genesis des Typischen bedeutet hier, daß Ol'ga von vornherein stärker individualisiert erscheint als Štol'c, dessen Vorgeschichte zugleich auch das Programm der Typisierung enthält.

---

151 Vgl. dazu die Übertragung der Kreismetapher auf den Petersburger Raum durch Aleksandr Aduev, S. 93 dieser Arbeit.

152 Setchkarev, S. 142.

153 Beispiele: Marianna in Turgenevs "Nov'" (1877), Elena Bazelejn in Pisemskijs "Vzbalamučennoe more" (1863) und Elena Žiglinskaja in Pisemskijs "V vodorote" (1871).

In zahlreichen Verallgemeinerungen stellt der Erzähler die klischeebestimmten Normen der Gesellschaft vor (Rolle der Tante, Sonečkas und Kat'jas), um sogleich darauf hinzuweisen, daß Ol'ga nicht diese gruppenspezifischen Merkmale teilt, sondern über Merkmale wie Verstand (um), Natürlichkeit (estestvennost'), Instinkt (instinkt), Selbständigkeit (samostojatel'nost'), Wißbegierde (ljuboznatel'nost'), Kühnheit (smelost'), Willensstärke (sila voli) verfügt, typische Merkmale der Emanzipierten.

Die fehlende Festlegung durch die Umgebung (Genesis oder verbindliche Normen von Gesellschaft und Familie in der Gegenwart) ist Voraussetzung für eine ganz auf Veränderlichkeit und Zukunft ausgerichtete Gestalt. Distanz und Überlegenheit bilden die Ausgangsbasis der Typisierung, die den Prozeß der Herausbildung der intellektuellen Physiognomie mit dem kontinuierlichen Herauswachsen der Gestalt über die Grenzen ihres Milieus verbindet.

Die Andersartigkeit Ol'gas innerhalb ihrer sozialen Umgebung wird durch alle Darstellungsmittel betont, unter denen der Erzählperspektive besondere Bedeutung zukommt. Während die Mehrdimensionalität Štol'cens (bis auf Kap. IV und VIII in T. IV, wo auch die Perspektive Ol'gas verstärkt eingeschaltet wird) vorwiegend aus Erzählerperspektive dargestellt und kommentiert wird, ist die Variabilität und Unbestimmtheit Ol'gas des Ergebnis der Alternation mehrerer Standpunkte (Erzähler, Oblomov, Štol'c und Ol'ga selbst), unter denen der Standpunkt des T r ä u m e r s Oblomov eine zentrale Rolle spielt: Die träumerische Phantasie Oblomovs dient als Ausgangspunkt für eine sehr bildhafte Darstellung, die im Gegensatz zu der bildhaften Darstellung eindimensionaler Figuren weniger metonymischen als metaphorischen Charakter hat und damit Überschreitung der Grenzen der unmittelbaren Umgebung bewirkt[154]. Sofern diese Bilder leitmotivisch

---

154 Die bildhafte Darstellung Ol'gas variiert im wesentlichen die Motive des Lichts und der Musik. - Vgl. dagegen die bildhafte Darstellung eindimensionaler Figuren am Beispiel Agaf'jas, wo die Gestalt mit Haushaltsgegenständen parallelisiert wird. Näheres dazu siehe Lohff, S. 68 ff.

verwendet werden, zeigen sie nicht wie bei eindimensionalen Figuren Wiederholung und Automatisierung, sondern Veränderlichkeit und Entwicklung[155].

Ähnliches gilt für das Porträt, das nicht nur die Konturen der intellektuellen Physiognomie umreißt ("Zeichen eines unablässig auf irgendetwas gerichteten Gedankens"; IV, 199), sondern auch der Darstellung von psychologischen Veränderungen dient[156].

Während sich der Träumer Oblomov und der Pragmatiker Štol'c (vergleichbar darin Aleksandr und Petr Aduev in OI) den direkten Zugang zur Realität durch ihre Ideale und Vorschriften versperren - Oblomov durch sein Ideal der Ruhe und der Poesie, Štol'c durch sein Ideal der Arbeit und des Imperativs[157] -, ist Ol'ga die einzige Figur, die zu einer intuitiven Erfassung der Wirklichkeit fähig ist, was Gončarov durch das geometrische Bild einer gekrümmten Linie zeigt:

> Ona kak budto slušala kurs žizni ne po dnjam, a po časam. I každyj čas malejšego, edva zametnogo opyta, slučaja, kotoryj mel'knet, kak ptica, mimo nosa mužčiny, schvatyvaetsja neiz--jasnimo bystro devuškoj: ona sledit za ego poletom vdal', a krivaja, opisannaja poletom linija ostaetsja u nej v pamjati neizgladimym znakom, ukazaniem, urokom.
> Tam, gde dlja mužčiny nado postavit' poverstyj stolb s nadpis'ju, ej dovol'no prošumevšego veterka, trepetnogo, edva ulovimogo uchom sotrjasenija vozducha. (IV, 234)
>
> (Sie vernahm gleichsam den Kurs des Lebens nicht in Tagen, sondern in Stunden. Und jede Stunde der kleinsten, kaum wahrnehmbaren Erfahrung, Begebenheit, die wie ein Vogel an der Nase des Mannes vorbeihuscht, wird von dem Mädchen unerklärlich schnell begriffen: sie folgt dessen Flug in die Ferne, und die krumme, im Flug beschriebene Linie bleibt ihr als ein unauslöschliches Zeichen, als Hinweis und Lehre im Gedächtnis.
> Dort wo man für den Mann einen Wegweiser aufstellen muß, genügt ihr ein säuselnder Windhauch, eine zitternde, für das Ohr kaum faßbare Erschütterung der Luft.)

---

155 Siehe die variable Verwendung des Fliedersymbols.

156 IV, 208, 292, 271 ff., 410.

157 Vgl. Lohff, S. 60 ff.

Mit diesem Bild der gekrümmten Linie macht Gončarov deutlich, daß Ol'ga sich für ein unmittelbares Erleben der Gegenwart offenhält - im Unterschied zu Štol'c und Oblomov, die in ihrer zirkelhaften (Oblomov) oder geradlinigen (Štol'c) Lebensführung "immer nur das gleiche schaffen und erhalten wollen"[158].

Diese Fähigkeit Ol'gas zu spontanem Handeln und In-der-Gegenwart-Leben bildet die Grundlage für die besondere Organisation ihres semantischen Raums. Ol'gas Raum ist nicht nur offen, sondern auch sukzessiv-linear organisiert. Diese lineare Raumorganisation beruht jedoch nicht auf einer konsekutiven Zuordnung zu verschiedenen sozialen Räumen, sondern auf der Modellierung einer bestimmten psychologisch-ethischen Bewegungslinie in einem linearen spatium, die Gončarov wiederholt als W e g (bzw. Pfad) verbildlicht und gegen den 'typischen', von Familie und Gesellschaft vorgeschriebenen Weg absetzt:

> Ostanovi on togda vnimanie na nej, on by soobrazil, čto ona idet počti odna svoej dorogoj, oberegaemaja poverchnostnym nadzorom tetki ot krajnostej, no čto ne tjagotejut nad nej, mnogočislennoj opekoj, avtoritety semi njanek, babušek, tetok, s predanijami roda, familii, soslovija, ustarevšich nravov, obyčaev, sentencii; čto ne vedut ee nasil'no po izbitoj dorožke, čto ona idet po novoj trope, po kotoroj ej prichodilos' probivat' svoju koleju sobstvennym umom, vzgljadom, čuvstvom. (IV, 464)[159]
>
> (Hätte er [Štol'c] sie damals beachtet, so hätte er begriffen, daß sie fast allein ihren Weg ging, durch die flüchtige Aufsicht der Tante vor Übertreibungen geschützt, daß über ihr nicht die Vormundschaft und Autorität von sieben Kinderfrauen, Großmüttern und Tanten mit den Traditionen des Geschlechts, der Familie, der sozialen Schicht, der veralteten Sitten, Gebräuche und Sentenzen lastete; daß man sie nicht gewaltsam über einen ausgetretenen Weg führte, sondern daß sie einen neuen Pfad verfolgte, den sie sich durch ihren eigenen Verstand, Blick und durch das eigene Gefühl gefunden hatte.)[159]

---

158 Lohff, S. 76. - Lohff weist darauf hin, daß Kreis und Gerade in der Geometrie als mathematische Ideale begriffen werden. (Ebd., Anm. 1.)

159 Vgl. auch IV,270: "Ona totčas vidit prjamoj smysl sobytija i podchodit k nemu po prjamoj doroge." (Sie sieht gleich den Sinn eines Ereignisses und geht auf geradem Wege darauf zu.)

In sehr viel stärkerem Maße als der Raumtyp Štol'cens, der sich trotz gegenteiliger Erklärungen des Erzählers als letztlich achronisch-zyklisch erwies, hat der Raumtyp Ol'gas temporale Merkmale, die sich in diesem Raum bewegende Figur vollzieht eine i n n e r e E v o l u t i o n . Im Gegensatz zum Raum Štol'cens, der durch Merkmale wie Weite und Vielfalt gekennzeichnet ist, dominiert im Raum Ol'gas das Merkmal der H ö h e [160].

Während der semantische Raum Štol'cens ein statisches Konglomerat von ethischen, nationalen, sozialen und psychologischen Merkmalkomplexen darstellt, ist der Raum Ol'gas als dynamische Entfaltung eines psychologischen Potentials realisiert. Der Text macht deutlich, daß es sich nicht um die Darstellung eines individualpsychologischen Vorgangs handelt, sondern daß der psychologischen Entwicklung Ol'gas durchaus gesellschaftliche Bedeutung beigemessen wird:

> Tol'ko ženščiny sposobny k takoj bystrote rascvetanija sil, razvitija vsech storon duši[...]Otčego vdrug, vsledstvie kakich pričin, na lice devuški, ešče na toj nedele takoj bezzabotnoj, s takim do smecha naivnym licom, vdrug ljažet strogaja mysl'? I kakaja èto mysl'? O čem? Kažetsja, vse ležit v êtoj mysli, vsja logika, vsja umozritel'naja i opytnaja filosofija myžčiny, vsja sistema žizni! (IV, 234)
>
> (Nur Frauen sind zu einer so schnellen Entfaltung der Kräfte und Entwicklung aller Gebiete des Geistes fähig[...] Warum, infolge welcher Ursachen, wird das Gesicht des Mädchens, das noch vorige Woche so sorglos, so lächerlich naiv war, plötzlich von einem strengen Gedanken umschattet? Und was ist das für ein Gedanke? Woran? In diesem Gedanken ist wohl alles enthalten, die ganze Logik, die ganze metaphysische und praktische Philosophie des Mannes, das ganze System des Lebens!)

Wenn die beiden ersten Typisierungsphasen (1. T. II / Kap. IV-VIII; 2. T. III / Kap. IV bis Ende T. III: Beziehung Ol'ga-Oblomov) dazu dienen, das Distanzverhältnis Ol'gas zu ihrer Umgebung

---

160 Vgl. IV, 239: "On smutno ponimal, čto ona vyrosla i čut' li ne vyše ego ...". (Er [Oblomov] begriff dunkel, daß sie gewachsen war und jetzt größer war als er.) - Und ebenso muß Štol'c feststellen: "Ona rosla vse vyše i vyše ..." (IV,477). (Sie wuchs immer höher und höher ...)

aufzuzeigen, so wird in der dritten Typisierungsphase (T. IV: Beziehung Ol'ga-Štol'c) dieses Umweltverhältnis scheinbar revidiert, denn Ol'gas Verhalten gegenüber Stŏl'c, das Zusammenfließen der "beiden Existenzen, ihrer und Andrejs, in ein Flußbett" (IV, 465) weist auf Anpassung an die zyklische Lebensweise Štol'cens und damit auf Identitätsverlust. Dennoch deutet Ol'gas Schwermut auf ihre i n n e r e D i s t a n z . Ol'gas Ambivalenz zwischen Konformismus und "skuka" im Verhältnis zu Štol'c, ihre kritische Einschätzung ihres gemeinsamen Lebens führt die Typisierung der beiden ersten Ansätze weiter. Auch dort war Ol'gas Verhältnis zu ihrer Umgebung nicht durch aggressive Ablehnung von Gesellschaft und Konventionen gekennzeichnet - wie die Einführung des Pflichtprinzips in ihre Liebesbeziehung zu Oblomov zeigt[161] - sondern durch Überlegenheit über die Maßstäbe der sozialen Umgebung. Diese Überlegenheit wird gegenüber Štol'c nur s c h e i n b a r aufgehoben. Die Anpassung erscheint eher formal als emotional begründet.

Die besondere Organisation von Ol'gas Raum weist dieser Figur eine zentrale Bedeutung in der ideologischen Anlage des Romans zu. In der Figur Ol'gas, in der sukzessiv-linearen Entfaltung ihres Raums drückt sich Gončarovs anthropologisches Ideal eines "unbegrenzten menschlichen Strebens zur moralischen Vollkommenheit"[162] aus.

Damit zeichnet sich in der raum-zeitlichen Modellierung der verschiedenen Repräsentationsbereiche - im Übergang von statischer (eindimensionale Vertreter des Alten) zu dynamischer Typisierung (in reinster Form bei Ol'ga) - Gončarovs Konzeption von einer hierarschisch-funktionalen Beziehung zwischen sozial determinierten und natürlich-anthropologischen Lebensbezügen,

---

161 Näheres dazu vgl. Lohff, S. 84 f. - Ol'gas distanziertes, aber nicht aggressiv ablehnendes Verhältnis gegenüber der Gesellschaft läßt sich auch an ihrer Beziehung zu Sonečka ablesen.

162 Nedzveckij, Realizm, diss., S. 93

zwischen 'äußeren Lebensumständen' (oblomovščina) und einer qualitativ höheren 'ideellpsychologischen' Wirklichkeit (poêma ljub'vi) ab.

Die gleiche Hierarchisierung von zeitbedingten (Eindimensionalität) und überzeitlichen (Mehrdimensionalität) Repräsentationsebenen, von Oppositionsvarianten wie außen vs. innen, Verhältnisse vs. Charakter drückt sich in der Gesamtstruktur des Romans aus.

2.3.4. Typisierung und Handlungsaufbau

Bald nach Veröffentlichung des Romans "Oblomov" erschienen Dobroljubovs vielzitierter Artikel "Čto takoe oblomovščina?"[163] und Pisarevs Rezension "'Oblomov'. Roman Gončarova"[164]. Die völlig unterschiedliche Beurteilung und Bewertung des Romans in beiden Artikeln ist zum Teil darauf zurückzuführen, daß Dobroljubov sich in seiner Untersuchung auf Teil I stützt, der die verschiedenen Repräsentationsformen der "oblomovščina" zum Gegenstand hat, Pisarev dagegen von Teil II und III ausgeht, der Liebesbeziehung zwischen Oblomov und Ol'ga, der "Beobachtung der inneren Welt des Menschen", konkret, der "Entwicklung des Gefühls der Liebe"[165].

Die strukturelle Ungleichheit der Romanteile wurde immer wieder hervorgehoben[166], nicht zuletzt vom Autor selbst:

> Esli kto budet interesovat'sja moim novym sočineniem, to posovetyj ne čitat' pervoj časti: ona napisana v 1849 godu i

---

163 Erstmals veröffentlicht in der Zeitschrift "Sovremennik" 5 (1859), S. 59-98.

164 Erstmals veröff. in der Zeitschrift "Rassvet" 10 (1859), S. 5-21.

165 Pisarev, I, S. 3, 6.

166 Bei Družinin heißt es: "Der erste Teil des Romans, der immer so wichtig ist, besonders dann, wenn ein Roman sukzessiv veröffentlicht wird, war schwächer als alle übrigen Teile. In diesem ersten Teil [...] machte sich der Autor der Handlungsarmut schuldig."(A.V. Družinin, Iz stat'i "Oblomov", roman I.A. Gončarova. In: I.A. Gončarov v russkoj kritike, S. 161-183, hier: S. 164 f.)

očen' vjala, slaba i ne otvečaet ostal'nym dvum.[167]

(Wenn sich jemand für mein neues Werk interessiert, dann rate ihm, nicht den ersten Teil zu lesen; ich habe ihn im Jahre 1849 geschrieben, und er ist sehr blaß und schwach und entspricht nicht den beiden übrigen Teilen.)[167]

Was von Gončarov und seinen Zeitgenossen als Unterschied im künstlerischen Wert beurteilt wurde, beruht auf dem Gegensatz von zwei konkurrierenden Textsystemen und den damit verbundenen verschiedenen Typisierungsprinzipien. In Teil I dominiert eindimensionale Typisierung mit der Darstellung 'äußerer Lebensverhältnisse', in Teil II und III dominiert mehrdimensionale Typisierung mit Individualisierung durch Darstellung von psychologischen Konflikten.

2.3.4.1. Kompositorische Bedeutung eindimensionaler Typisierung

Die kompositorische Bedeutung eindimensionaler Typisierung in "Oblomov" läßt sich aus der Modellierung der drei Repräsentationsformen des alten Lebens ersehen:

1. Oblomovka (T. I / Kap. IX),
2. Oblomovs Wohnung in der Gorochovaja ulica mit den Figuren Zachar, Anis'ja und den Besuchern Volkov, Sud'binskij, Penkin, Alekseev, Tarant'ev (T. I / Kap. I-VIII, IX, X),
3. Oblomovs Wohnung auf der Vyborger Seite (T. III / Kap. II-IV, VI, VII.XI; T. IV / Kap. I-III, V-VII, IX, X).

Die Darstellung dieser drei Repräsentationsbereiche weist alle Merkmale statischer Typisierung auf: klassifikatorische Textstruktur mit Dominanz von Deskription, Darstellung nicht durch Wechselbeziehung, sondern durch Parallelisierung von dargestellten Personen (Oblomover, Besucher, Agaf'ja-Anis'ja), von Personen und dinglicher Umgebung (Zachar, Anis'ja, Agaf'ja), Personen und natürlicher Umgebung (Oblomover) oder gleichzeitige

---

167 Gončarov an seinen Bruder N.A. Gončarov im Brief vom 20.11. [2.12.] 1858. In: Gončarov, Sobr. soč. v vos'mi tomach, komm. A.G. Cejtlina (Biblioteka "Ogonek"), M. 1952, S. 306. Im folgenden als "Ogonek".

Parallelisierung von Personen - dinglicher Umgebung - natürlichen Prozessen (Agaf'ja); achronisches Zeitsystem, entweder als 'absolutes Präsenz' (T. I) oder als zyklischer Wechsel (Oblomovka, Vyborger Seite).

Die Textstruktur dieser Teile zeigt Gončarovs Verbindung zur 'naturalen Schule', genauer der Skizzenliteratur: Wie dort erscheinen die Figuren als passive Funktionsträger ihres Milieus, mit dem Unterschied, daß Gončarov zwei dieser Milieus (Oblomovka, Vyborger Seite) als bukolische Innenräume gestaltet.

In "Oblomov" kennzeichnen diese klassifikatorischen Passagen jedoch nur e i n e Schicht innerhalb eines mehrschichtigen Textaufbaus, dessen zweite Schicht durch die Prinzipien mehrdimensionaler Typisierung bestimmt wird.

2.3.4.2. Kompositorische Bedeutung mehrdimensionaler Typisierung

Der Übergang zu mehrdimensionaler Typisierung (Beginn T. I / Kap. VIII mit Oblomovs Problematisierung des Verhältnisses 'ich und die anderen') signalisiert Gončarovs Abkehr von den kompositorischen Grundsätzen der Skizzenliteratur und Hinwendung zu einer sujethafteren Prosa im Sinne des realistischen Romans. Teil II und III des Romans sind sujethaft, selbst wenn sie nur ein Minimum an äußeren Ereignissen aufweisen[168]. Oblomov ist Handlungsträger, obwohl er nicht handelt, da zwischen ihm und dem ihm umgebenden semantischen Feld (Repräsentationsbereich des alten Lebens) "eine Relation der gegenseitigen Differenz und der ge-

---

168 Cejtlin (I.A. Gončarov, S. 189) bezeichnet "Oblomov" als "einen der fabelärmsten Romane der russischen Literatur". Dobroljubov macht folgende lakonische Inhaltsangabe: "Im ersten Teil liegt Oblomov auf dem Diwan; im zweiten fährt er zu den Il'inskijs; er verliebt sich in Ol'ga und sie sich in ihn; im dritten sieht sie, daß sie sich in Oblomov geirrt hat, und sie trennen sich; im vierten heiratet sie seinen Freund Štol'c und er heiratet die Besitzerin des Hauses, in dem er eine Wohnung gemietet hat. Das ist alles." (N.A. Dobroljubov, Čto takoe oblomovščina? In: I.A. Gončarov v russkoj kritike, S. 53-93, hier: S. 57.)

genseitigen Freiheit" besteht, im Sinne Lotmans "untätiger Täter"[169].

Dennoch bestimmt Dobroljubov den Ausgangspunkt des Sujets in irreführender Weise. Nicht "Faulheit und Apathie Oblomovs sind der einzige Handlungsantrieb (pružina dejstvija) der ganzen Geschichte"[170], sondern der Widerspruch zwischen den beiden Schwerpunkten Oblomovs, zwischen Passivität und Wille zur Aktivität, Erstarrung und Phantasie, prosaischer Alltagsrealität und Traum. Schwerpunkt II, Bewußtsein und Phantasie, bewirken Oblomovs Wunsch nach Grenzüberschreitung, Anschluß an die 'Welt der anderen', den Repräsentationsbereich von Ol'ga und Štol'c. Die Spezifik des Sujets in "Oblomov", die die Zwischenstellung dieses Romans zwischen der klassifikatorischen Skizzenliteratur der 'naturalen Schule' und den sujetintensiveren Romanen der 50er und 60er Jahre - man denke nur an die 'antinihilistischen Romane' und die 'Romane von den neuen Menschen' (romany o novych ljudjach)[171] - ausmacht, beruht darauf, daß Oblomov die Grenzüberschreitung n u r i m T r a u m vollziehen kann, in der Realität jedoch bleibt das 'Ereignis' ohne Folgen, 'unmarkiert': im Verlauf von Teil III fällt Oblomov in eine 'neue Variante' seines ursprünglichen Repräsentationsbereichs (Welt der Agaf'ja) zurück, um in Teil IV völlig mit ihm zu verschmelzen.

Der Zusammenhang zwischen mehrdimensionaler Typisierung und Sujethaftigkeit zeigt sich auch in einem - gemessen an Teil I - geänderten Verhältnis von Fabel- und Erzählzeit zugunsten der Fabelzeit. Teil II zeigt nicht den typischen Verlauf eines einzigen Tages, sondern zweieinhalb ereignisreiche Wochen (mit zwei entscheidenden Begegnungen zwischen Oblomov und Ol'ga und Oblomovs Brief an Ol'ga).

Teil III enthält eine weitere Verlängerung der Fabelzeit gegenüber der Erzählzeit: Die Handlung umfaßt die Zeit vom Ende

---

169 Lotman, Die Struktur literarischer Texte, S. 341 f.

170 Dobroljubov, S. 57.

171 Zur Problematik dieser Unterscheidung siehe Schmidt, S. 141-148.

des Sommers bis zum ersten Schneefall (mit Oblomovs Umzug auf die Vyborger Seite, dem Brief aus Oblomovka und Oblomovs Verzicht auf die Fahrt nach Oblomovka sowie der wachsenden Entfremdung zwischen Oblomov und Ol'ga bis zu ihrer endgültigen Trennung). Die Verlangsamung der Ereignisfolge gegen Ende von Teil III[172] signalisiert Oblomovs Einsicht in den illusionären Charakter einer Grenzüberschreitung, seine allmähliche Rückkehr in die frühere Passivität.

Der Übergang zu einer diskret-linearen Textstruktur in Teil II und III ist mit einer Psychologisierung der Darstellung verbunden. Dem entspricht die häufige Verwendung des 'inneren' Standpunkts in diesen beiden Teilen, wodurch sich die Beziehung Oblomov-Ol'ga in ihren psychologischen Auswirkungen zeigen läßt. Die Einbeziehung 'erlebter Rede' und 'innerer Monologe' dient in "Oblomov" vorwiegend als Verfahren mehrdimensionaler Typisierung[173], worin sich ebenfalls ein Unterschied zu OI zeigt.

Ein weiterer Unterschied zu OI liegt in der bildhaften Darstellung. Während in OI jede der beiden antagonistischen ideologischen Positionen mit invariablen Bildern verknüpft war, die ebenso mechanisch ausgetauscht wurden wie die ideologischen Positionen selbst, differiert in "Oblomov" die bildhafte Darstellung je nach Typisierungsverfahren: Während eindimensionale Figuren durch Bilder immer wieder festgelegt und somit in ihrer Statik betont werden[174], ändert sich bei mehrdimensionalen Gestalten der Stellenwert von Symbolbegriffen mit dem Fortgang der Handlung, was diese Symbole eindeutig als Verfahren dynamischer, d.h. auf linearer Abfolge beruhender Darstellung ausweist.

Als Beispiel sei nur die metaphorische Verwendung von Naturelementen (Pflanzen, Himmel, Kosmos, Naturerscheinungen) genannt:

---

172 Das Ende der Beziehung Oblomov-Ol'ga wird in drei Kapiteln beschrieben (Kap. VII, XI, XII).

173 Beispiele für 'innere Rede': T. II / Kap. X (IV, 259, 280): Oblomov, T. II / Kap. XI (IV, 271): Ol'ga.

174 Beispiele: der Vergleich der Agaf'ja mit einem Pferd (IV, 375, 396) oder die metonymische Gleichsetzung von Muchojar'ev und seinem Aktenpaket (IV, 310, 315, 321, 323, 351, 383, 499).

Die Beziehung Oblomov-Ol'ga wird als Prozeß des Blühens und Verwelkens (mit dem zentralen Symbol des Fliederzweigs), der Abfolge von Licht und Schatten, Sonne und Wolken, Sommer, Herbst und beginnendem Winter verbildlicht[175]. Während bei eindimensionaler Typisierung (z.B. der Oblomover) Naturelemente der Identifizierung und Nivellierung der Typengestalten und ihrer ritualisierten Handlungen dienen, zeigt ihre metaphorische Verwendung bei mehrdimensionaler Typisierung eine diskret-lineare Abfolge verschiedener psychologischer Stadien auf und ist damit Teil eines umfangreichen Individualisierungsprozesses.

Einen weiteren Unterschied zwischen den handlungskonstitutiven Funktionen ein- und mehrdimensionaler Typisierung zeigt ein Vergleich von Leitmotiven in OI und in Teil II/III von "Oblomov". In OI ändert sich die Zuordnung von Leitmotiven und Personen s y n c h r o n zum Fortgang der Handlung (beim Eintritt in seine pragmatische Phase übernimmt Aleksandr Aduev die Leitmotive seines pragmatischen Onkels), in Teil II und III von "Oblomov" werden Fortgänge in der Handlung durch Leitmotive a n t i z i p i e r t: Der Flieder verwelkt und der Himmel bewölkt sich, sogar bevor Oblomov Ol'ga seinen Heiratsantrag gemacht hat[176].

Angesichts dieser Heterogenität der Romanstruktur in "Oblomov", die die Typisierungsprinzipien zweier verschiedener Gattungssysteme verbindet:

1. die eindimensionale Typisierung der Skizzenliteratur mit klassifikatorischer Sujetkonstruktion und Typisierung durch Raumintegration;
2. die mehrdimensionale Typisierung der realistischen Erzählformen wie 'povest'' und Roman mit diskret-linearer Sujetkonstruktion und Gegenüberstellung von gesellschaftlichem Raum und Individuum (Gončarov selbst trennt Teil II und III von Teil I durch die Bezeichnung "poėma ljub'vi"),

---

175 Vgl. dazu ausführlich Lohff, S. 43 ff.

176 Ähnliches gilt für das Casta-diva-Motiv und die symbolische Verwendung des Schlafrocks (chalat).

stellt sich die Frage, worauf die dennoch unbestreitbare kompositorische Geschlossenheit des Romanganzen beruht.

Nedzveckij sieht die Antwort auf diese Frage in thematischen Zusammenhängen, genauer dem zentralen Thema der Liebe:

> Die Vereinigung [der zwei Gattungselemente] im Gattungsganzen des Romans (v žanrovom celom romana) wird dadurch erreicht, daß auch das Alltagsleben (byt) und die Sitten von der Idee der Liebe als zentralem "Hebel" der menschlichen Beziehungen und des Lebens durchdrungen sind.[177]

Diese Antwort ist genauso richtig wie einseitig, da sie der traditionellen Vorstellung einer Dichotomie von Form und Inhalt entspringt. Die Untersuchung von Typisierungsverfahren kann ebenso wenig wie die Interpretation eines Textes unter anderen Gesichtspunkten thematische Zusammenhänge von ihrer spezifisch literarischen Realisierung trennen.

Die kompositorische Geschlossenheit des Romans "Oblomov" beruht auf einer Harmonisierung der Komponenten der m o d e l l i e r e n d e n Ebene - in der Zentralfigur Oblomov. Die Alternation seiner beiden Schwerpunkte Passivität und (versuchte) Aktivität bestimmt die Makro- und Mikrostruktur des Romans[178]. Wie das Romanganze (Teil I - Teil II/III - Teil IV) so folgt auch jedes einzelne Kapitel und jede Handlungssequenz dem Rhythmus: Passivität - Aktivität - (Rückfall in) Passivität.

Zu Beginn des Romans ist dieser Dreischritt zunächst als äußerste physische Immobilität grotesk verkürzt: auf den räumlichen Zirkel Bett-Sessel-Bett. Im weiteren Verlauf erweist sich dieser Rhythmus jedoch als grundlegendes Strukturelement. "Oblomovs Traum" kommt hierbei exemplarische Bedeutung zu: So wie das Kind Oblomov durch Berührung mit der Außenwelt Aktivität entfalten kann (im Schneeballspiel mit den Dorfjungen), wird der erwachsene Oblomov durch Kontakt mit der 'realen' Welt (den Besuchern am ersten Mai, Štol'c, Ol'ga) zur Aktivität oder -

---

177 Nedzveckij, Psichologičeskoe tečenie, S. 81.

178 Vgl. dazu Ehre, Oblomov and his Creator, S. 161 ff.

sehr viel häufiger - nur zum Gedanken an Aktivität initiiert: zur Problematisierung seines Verhältnisses zur Außenwelt und seiner eigenen Natur (durch die Besucher am ersten Mai), zu Besuchen der Petersburger Gesellschaft (durch Štol'c), zum mehrfachen Raumwechsel und zur Änderung seiner gewohnheitsmäßigen Verhaltensweisen (durch Ol'ga). Während beim Kind Oblomov die Rücküberführung in Passivität noch gewaltsam geschieht - durch Diener und Hunde, durch Einwickeln in einen "Schafspelz, dann in den Rock des Vaters und in zwei Decken" (IV, 147) -, hat der erwachsene Oblomov den Mechanismus der Rücküberführung längst internalisiert: Hunde[179] und Chalat sind nur äußere Zeichen einer inneren Kondition.

Insofern ist es nur konsequent, wenn Gončarov auch in Teil II und III, wo Oblomov in der Beziehung mit Ol'ga innerhalb seiner Möglichkeiten ein Maximum an Aktivität entfaltet, in der zeitlichen und räumlichen Modellierung den Zusammenhang mit der Gesamtstruktur des Typus wahrt. Denn verglichen mit der Gesamtzeit der Fabel - etwa 33 Jahre[180]- umfaßt die Beziehung Oblomov-Ol'ga nur einen Zeitraum von ca. 6 Monaten (Mai bis Beginn des Winters) - ein Hinweis auf den unorganischen Charakter der Aktivierung Oblomovs.

Ähnliches gilt auch für die Ausweitung des räumlichen Rahmens in Teil II/III:

1. finden die Begegnungen mit Ol'ga nur in geschlossenen Innenräumen statt, wenn man von den auktorial erwähnten Spazierfahrten und Besuchen in Petersburg absieht;
2. entwickelt Oblomov nur im Außenraum das Bedürfnis und die Möglichkeit, aktiv zu werden - ganz besonders in Ol'gas unmittelbarer Nähe - fällt jedoch in Passivität zurück, sobald er

---

179 Die zahlreichen Vergleiche Zachars mit einem Hund (IV, 11, 49, 71, 74, 75, 77, 92, 504) sowie die häufige Erwähnung des Kettenhundes auf der Vyborger Seite (IV, 304, 305, 307, 310, 136, 337, 350, 358, 363, 383, 384, 398, 442, 459, 482, 494, 498) wiederholen das Motiv der Abgeschlossenheit und Isolation.

180 T. I incl. "Oblomovs Traum" umfaßt ca. 25 Jahre. In "Oblomovs Traum" ist das Kind Oblomov zunächst 7 Jahre alt, zu Beginn der Romanhandlung 32-33 Jahre. Teil IV umfaßt 7-8 Jahre.

sich wieder im eigenen Raum befindet. Bezeichnenderweise entsteht der Brief an Ol'ga, mit dem sich Oblomov den Regeln und Gesetzen des 'neuen' Raums zu entziehen sucht, in seinem Zimmer, auf dem "divan", Symbol seiner Bewegungslosigkeit (T. II / Kap. X);
3. ist die Dača ein vorübergehender Ort, die 'Zeitlichkeit' dieses Raums ist ein Hinweis auf die zeitliche Begrenzung von Oblomovs Aktivierung.

In Teil III dann ist die Vermehrung der Handlungsorte (Haus der Agaf'ja auf der Vyborger Seite, Haus Ol'gas, Theater, Letnij sad, Neva) nicht mehr Kriterium der Aktivierung Oblomovs, sondern - da diese Räume für Oblomov die Rolle von Hindernissen und Grenzen spielen - Zeichen dafür, daß seine Grenzüberschreitung nicht von Dauer war, er wieder in den Zustand der Passivität zurückfällt.

Die zyklische Abfolge von Passivität - Aktivität - Passivität wird in "Oblomov" als Wechsel von Schlaf/Traum (russ. "son") - Erwachen - Schlaf verbildlicht, die einzelnen Stadien dieses Zyklus werden mit Sequenzen des Naturzyklus synchronisiert: in Teil I mit der Folge der Tageszeiten, in Teil II und III mit der Folge der Jahreszeiten. So wie Oblomovs Handlungsentwürfe sich in reinen Reflexionen verlieren, so wie seine Beziehung zu Ol'ga von der Hoffnung auf Zukunft und eigene Geschichte in einen Angsttraum degeneriert, wechselt die natürliche Umgebung vom strahlenden Sommer (konnotiert mit Bildern wie Sonne, Licht, Paradies, Engel etc.) über den grauen Herbst (mit metaphorischen Umschreibungen von Wolken, Regen, Nebel, Gewittern etc.) zur leblosen Winterlandschaft (mit dem zentralen Bild des Schnees als Symbol für Schlaf und Tod).

Gončarov modelliert mit diesem zyklischen Strukturprinzip von Passivität/Schlaf - Aktivität/Erwachen - Rückfall in Passivität/Schlaf drei Stadien des Lebenszyklus: Kindheit - Erwachsenenalter - Tod[181].

Mit der Beziehung zu Agaf'ja hat Oblomov die idyllische Kondition seiner Kindheit wiedergefunden. Das Milieu der Agaf'ja

---

181 Vgl. N.I. Pruckov, Masterstvo Gončarova-romanista, M.-L. 1962, S. 224.

ist analog zum bukolischen Innenraum von Oblomovka konstruiert - gekennzeichnet durch Merkmale wie Ruhe, Einfachheit und veränderungslose Dauer. Wie dort ist die Grenze mehrfach markiert (Fenster, Hof, Zaun, Kettenhund), die Tätigkeit der Bewohner erschöpft sich in der täglichen Essenszubereitung, die Zeitrechnung ist mit der zyklischen Abfolge immer wiederkehrender Ereignisse synchronisiert - kirchlichen Feiertagen, Jahres- und Tageszeiten, Mahlzeiten - und wie in "Oblomovs Traum" wird das achronische Zeitsystem durch verstärkten Gebrauch durativer Verbformen verdeutlicht[182]. Doch die Nähe von Schlaf und Tod - schon in "Oblomovs Traum" Gegenstand bildlicher Darstellung - erhält in diesem Milieu neue Akzente durch "Erosion von Bildern und Zeichen der Idylle"[183]. In Oblomovs "Land von Milch und Honig" zieht die Armut ein (ein Ergebnis des Komplotts der drei negativen Typengestalten Tarant'ev, Muchojar'ev und Zatertij), statt Sonne (Symbol für alle idyllischen Zustände Oblomovs) herrscht Dunkelheit[184], und der einst prächtige asiatische Schlafrock besteht nur noch aus Lumpen (IV, 436).

Oblomovs Verschmelzung mit diesem Raum bedeutet Absinken auf eine vegetative Existenz, Degradierung[185], Beginn des Todes. Die Unabwendbarkeit dieser Rückkehr zum Beginn - und Ende - des Lebenszyklus wird durch die zeitliche Strukturierung des vierten Teils besonders deutlich: Im Unterschied zu Teil II und III, wo das wachsende Gewicht der Fabelzeit auf die Aktivierung Oblomovs

---

182 Näheres dazu siehe Ehre, Oblomov and his Creator, S. 214 ff.

183 Ebd., S. 222.

184 "Bože moj! Kak vse mračno, skučno smotrelo v kvartire Oblomova goda poltora spustja posle imenin [...]" (IV, 436). (Mein Gott, wie düster und trostlos sah es anderthalb Jahre nach Oblomovs Namenstag in seiner Wohnung aus [...]) - Und nach Oblomovs Tod hindern neue Häuser die "Sonnenstrahlen daran, lustig in die Fenster des stillen Obdachs der Trägheit und Ruhe zu scheinen" (IV, 498).

185 Vgl. Štol'cens Feststellung: "- [...] zdes' ta že Oblomovka, tol'ko gaže [...]" (IV, 401). (" [...] hier ist es ganz wie in Oblomovka, nur noch widerwärtiger [...]")

verweist, kennzeichnet die noch größere Ausdehnung des zeitlichen Rahmens auf 7-8 Jahre in Teil IV Oblomovs allmählichen Verfall.

Somit wird auch für die Sujetkonstruktion von "Oblomov" das Prinzip der mythologischen Abfolge verschiedener Lebensstadien als typologisches Kompositionsmuster bestimmend. Dennoch liegen erhebliche Unterschiede zur Sujetkonstruktion der OI vor, die das Ergebnis einer geänderten Wechselwirkung und Interferenz von zyklisch-mythologischem und diskret-linearem Textprinzip sind.

In OI erschien ein Bündel von Differentialmerkmalen auf zwei kontrastive Typen verteilt, diese wurden mit den verschiedenen Stadien eines zyklisch verstandenen Prozesses (Wechsel der Lebensalter) synchronisiert, am Ende des Romans jedoch wieder in einem zyklischen System in einer Person zusammengeführt. In "Oblomov" dagegen dient die lineare Umphrasierung der mythologisch-zyklischen Textstruktur (die in reinster Form in "Oblomovs Traum" erhalten ist):

1. der komplementären Kombination kontrastiver Charaktere (System der Äquivalenz- und Kontrastbeziehungen zwischen Oblomov-Štol'c-Ol'ga);
2. der Modellierung der inneren Kompliziertheit der Charaktere selbst (der mehrdimensionalen Typen Oblomov und Ol'ga; für Štol'c gilt dies nur bedingt).

Dies bedeutet eine zweifache Verwendung des dialogischen Prinzips: die Dialogisierung von je e i n e m Schwerpunkt einer Figur mit e i n e m Schwerpunkt der Komplementärfigur, zum anderen die Dialogisierung von zwei Schwerpunkten innerhalb einer Figur.

Im Unterschied zu OI wird kein identischer Lebensweg aus zwei zunächst oppositiven Wegen rekonstruiert. Jede der drei mehrdimensionalen Figuren verfolgt ihren eigenen Lebenszyklus. Dennoch wird der komplementäre Charakter der drei Lebenswege bis zum Schluß des Romans nicht aufgehoben, sondern durch Parallelisierung der Lebensräume (Vyborger Seite, Krim), der

Lebensformen (Abgeschiedenheit und Distanz vom Leben) und der Weltanschauungen (Oblomov-Štol'c) intensiviert.

Damit werden die beiden konkurrierenden Textsysteme (mythologisch-zyklisches mit eindimensionaler Typisierung und diskret-lineares mit mehrdimensionaler Typisierung) auf einer h ö h e r e n Strukturebene des Textes integriert und in einem gemeinsamen zyklischen Modell aufgehoben, das für alle Figuren - in je unterschiedlichen Varianten - durch die Flußmetapher verbildlicht wird[186].

Dieser Integrationsprozeß setzt mit dem Beginn von Teil IV ein:

> Mnogo peremen prines êtot god v raznych mestach mira: tam vzvolnoval kraj, a tam uspokoil; tam zakatilos' kakoe-nibud' svetilo mira, tam zasijalo drugoe; tam mir usvoil sebe novuju tajnu bytija, a tam rušilis' v prach žilišča i pokolenija. Gde padala staraja žizn', tam, kak molodaja zelen', probivalas' novaja ...
> I na Vyborskoj storone, v dome vdovy Pšenicynoj, chotja dni i noči tekut mirno, ne vnosja byjnych i vnezapnych peremen v odnoobraznuju žizn', chotja četyre vremeni goda povtorili svoi otpravlenija, kak v prošedšem godu, no žizn' vse-taki ne ostanavlivalas', vse menjalas' v svoich javlenijach, no menjalas' s takoju medlennoju postepennost'ju, s kakoju proischodjat geologičeskie vidoizmenenija našej planety; tam potichon'ku osypaetsja gora, zdes' celye veka more nanosit il ili otstupaet ot berega i obrazuet privraščenie počvy. (IV, 385)
>
> (Dieses Jahr hatte an verschiedenen Stellen der Erde viele Veränderungen verursacht: dort brachte es Aufruhr, an einer anderen Stelle Beruhigung; hier war ein Gestirn der Welt untergegangen, dort leuchtete ein neues auf: da hatte man ein neues Geheimnis des Daseins entdeckt, und dort zerfielen Häuser und Generationen in Staub. Wo das alte Leben aufhörte, drang wie junges Gras das neue hervor ...
> Und auch auf der Vyborger Seite, im Haus der Witwe Pšenicyna, wo die Tage und Nächte friedlich dahinflossen, ohne stürmische und plötzliche Veränderungen in das eintönige Leben zu bringen, wo die vier Jahreszeiten ihre Funktionen wie im vergangenen Jahr wiederholten, blieb dennoch das Leben nicht stehen und änderte sich in seinen Erscheinungsformen, doch die Veränderungen gingen so langsam und allmählich vor sich, wie die geologischen Neubildungen unseres Planeten; dort versinkt langsam ein Berg, hier spült das Meer jahrhundertelang

---

186 IV, 104, 120, 121, 210, 184, 348, 388, 465.

Schlamm heran oder tritt vom Ufer zurück und bildet neue Erdstriche.)

In den geologischen Bildern[187] dieses Textstücks deutet sich eine neue Konzeption der Zeit an, mit der das achronische Zeitsystem der Vertreter des Alten und das lineare Zeitsystem der Vertreter des Neuen synthetisiert wird. Dieser Zeitbegriff, den ich mit Milton Ehre '<u>geologische Zeit</u>'[188] nennen möchte, entspricht dem Gončarovschen Evolutionsgedanken. Der Begriff der 'geologischen Zeit' kennzeichnet weder einen Zustand der veränderungslosen Dauer und ewigen Wiederkehr ein- und desselben (achronisches Zeitsystem), noch eine strenge Gerade von sukzessiven Momenten, in der jeder folgende Augenblick den vorhergehenden aufhebt (lineares Zeitsystem). Gončarovs 'geologische Zeit' beschreibt den zyklischen Wechsel von Vergänglichkeit einerseits und Erneuerung andererseits, von Degeneration und Regeneration - vergleichbar mit der Bewegung eines Pendels[189].

Teil IV zeigt mehrere solcher Zyklen: Oblomovs Regeneration nach seinem symbolischen Tod am Ende von Teil III[190] im Milieu der Agaf'ja (Kap. I, II), dann Degeneration durch materielles Elend (Kap. V-VII); Restauration der Idylle nach Eingreifen Štol'cens (Kap. IX) bis zur endgültigen Desintegration Oblomovs durch seinen Tod; Verallgemeinerung dieses Desintegrationsvorgangs auf den gesamten Repräsentationsbereich des alten Lebens (Tarant'ev, Muchojar'ev in Kap. VII; Agaf'ja in Kap. X und Zachar in Kap. XI) inklusive Oblomovka[191]. - Auf der anderen Seite Neubildungen (analog geologischen Neubildungen), durch die das

---

187 Ihre dreimalige Wiederholung im gleichen Kapitel leitet den Schluß des Romangeschehens ein, ihre Wiederaufnahme in T.IV/ Kap. IX dient als Vorankündigung von Oblomovs Tod.

188 Ehre, Oblomov and his Creator, S. 220 f.

189 Ebd., S. 221.

190 Der seelische Tod Oblomovs wird durch Schnee und Chalat symbolisiert.

191 Siehe Štol'cens Bericht über die Veränderungen in Oblomovka in T. IV / Kap. IX.

Alte nicht annuliert, sondern in seinen besten Elementen (Oblomovs 2. Schwerpunkt) weiterentwickelt wird: Ausdruck davon ist nicht nur das komplementär auf Oblomov bezogene Verhältnis Ol'ga-Štol'c[192], sondern auch das Schicksal von Oblomovs und Agaf'jas Sohn, dessen Name Andrej Oblomov symbolisch auf die synthetisierende Anlage des Romans hinweist. Die Übernahme von Oblomovs Sohn zur Erziehung in die Familie Štol'cens - analog zur Übernahme des kleinen Il'ja Il'ič in das 'Erziehungssystem' von Štol'cens Vater - schließt den Zirkel des Romans.

Der Zusammenhang von Typisierungsverfahren und Sujetkonstruktion läßt sich folgendermaßen zusammenfassen: Der Dominanz eindimensionaler Typisierung in Teil I und mehrdimensionaler Typisierung in Teil II/III entspricht der Gegensatz zweier verschiedener Texttypen - von klassifikatorischem Text (mit mythologisch-zyklischen Räumen und achronischem Zeitsystem) und sujethaftem Text (mit diskret-linearen Raum-Zeitbeziehungen), der auf Gončarovs Zwischenstellung zwischen der Skizzentradition der 'naturalen Schule' und der sujetintensiveren Prosa des realistischen Romans deutet. Beide Texttypen stehen jedoch nicht beziehungslos nebeneinander, sondern werden in der Figur Oblomovs dialogisiert.

In Teil IV wird das Konkurrenzverhältnis zwischen beiden Typisierungsprinzipien durch Integration auf einer höheren Strukturebene relativiert, die Spannung zwischen achronischem und linearem Zeitsystem in der Konzeption eines 'geologischen' Zeitsystems aufgehoben. Auf dieser höheren Strukturebene offenbart sich das Grundprinzip des Gončarovschen Typisierungssystems: die Priorität des Gesetzmäßigen und Regelhaften vor dem Zufälligen und Ereignishaften[193], nicht als veränderungslose Dauer wie im rein mythologischen Raum, sondern als z y k l i s c h - e v o l u t i o n ä r e r Zusammenhang zwischen alt und neu,

---

192 Oblomovs Zärtlichkeit (krotost'), die Ol'ga gegen ein aktives Leben mit Štol'c eintauscht, tritt in der Beziehung Ol'ga-Štol'c wieder als Mangel in den Vordergrund. Vgl. dazu Narokov, Opravdanie Oblomova, S. 108.

193 Vgl. im allgemeinen Teil dieser Arbeit S. 24.

Vergangenem und Gegenwärtigem. Die Spezifik dieser Entwicklung läßt sich mit der Form einer Spirale vergleichen.

Die Herausbildung des zyklisch-evolutionären Prinzips in "Oblomov" wirkt sich auch auf die Entwicklung der Figuren aus.

2.3.5. Entwicklung der Typengestalten

Wie in OI werden die Figuren bei eindimensionaler Typisierung als passive Objekte äußerer Entwicklungen (in OI des Raumwechsels von Onkel und Neffe bzw. der Krankheit Lizavetas) gezeigt.

Zachars Ambivalenz (dvojstvennost'), seine Widersprüchlichkeit als "Diener mit Furcht und Tadel" (rycar' so strachom, i s uprekom; IV, 70)[194] wird statisch konstatiert als Widerspruch einer Gesellschaft, deren Diener sich trotz der veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse noch mit den aristokratischen Herrschaftsformen der Vergangenheit identifizieren, wird jedoch nicht in einem dynamischen Entwicklungsprozeß ausgeführt und vertieft.

Ebenso wenig berühren bei Agaf'ja äußere Entwicklungen die Bewußtseinsstruktur der Gestalt. Die emotionalen Veränderungen, die die Beziehung zu Oblomov in Agaf'ja auslöst, bedeuten keine Einführung merkmalfremder Typisierungselemente, die in Opposition zu ihrem Schwerpunkt der "zabotlivost'" (Fürsorglichkeit)[195] - ergänzt durch Merkmale wie "prostodušie" (Naivität), "neznanie" (Unwissenheit), "tupost'" (Stumpfsinnigkeit), "prostota" (Einfachheit), "beskorystie" (Uneigennützigkeit), "predannost'"

---

194 "On prinadležal dvum ėpocham, i obe položili na nego pečat' svoju. Ot odnoj perešla k nemu po nasledstvu bezgraničnaja predannost' k domu Oblomovych, a ot drugoj, pozdnejšej, utončennost' i razvraščenie nravov." (IV, 70). (Er gehörte zwei Epochen an, und beide hatten ihm ihren Stempel aufgedrückt. Von der einen hatte er die grenzenlose Ergebenheit gegenüber dem Haus der Oblomovs geerbt, von der anderen - späteren - die Raffiniertheit und Verderbtheit der Sitten.)

195 IV, 308, 324, 393.

(Ergebenheit)[196] - stehen oder diesen aufheben würden, die Kongruenz von sozialen und intellektuellen Grenzen bleibt unverändert. Insofern stellen Kommentare wie "Vor uns erscheint ein völlig verändertes, erneuertes Wesen"[197] eine Verabsolutierung dar. Die Änderung beruht auf einer stärkeren Betonung der psychologischen Repräsentationsebene (auf Kosten der sozialen) und einer damit verbundenen Positivierung der Gestalt. Dabei werden seelische Vorgänge jedoch nur anhand von physiologischen Veränderungen, nicht durch Innendarstellung gezeigt.

Auch die Entwicklung der mehrdimensionalen Figuren entspricht Gončarovs Postulat einer Typisierung nur abgeschlossener und stabilisierter Lebensformen: Oblomov wird als scheinbar abgeschlossener Charakter in die Romanhandlung eingeführt (Typisierungsphase I). Die Entwicklung vom beweglichen und phantasievollen Kind zum erwachsenen Träumer, der Beweglichkeit nur in seinem Phantasieraum entfalten kann, liegt vor der Romanhandlung und wird nur retrospektiv, im auktorialen Bericht (T. I / Kap. IX) vermittelt. Die Rückblende in die Kindheit ("Oblomovs Traum") zeigt die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen einer Entwicklung. Diese Möglichkeiten werden in der individuellen Beziehung mit Ol'ga geprüft und innerhalb der in der Vorgeschichte markierten Grenzen maximal entfaltet (Typisierungsphase II: T. II/III). Die Entfaltung dieses Potentials ist mit einem Höchstmaß an Individualisierung verbunden, die nicht wie bei eindimensionaler Typisierung nur durch physiologische Veränderungen, sondern auch durch vielfältige Formen der Innendarstellung ('erlebte Rede', 'innere Monologe', 'Beichte' etc.) realisiert wird. Da die Beziehung zu Ol'ga erweist, daß Grenzüberschreitungen für Oblomov nur im Traum möglich sind, wird der Konflikt zwischen den beiden Schwerpunkten zugunsten des ersten entschieden (Typisierungsphase III).

---

196 IV, 307, 309, 308, 324, 315.

197 Beršova, Roman I.A. Gončarova "Oblomov", S. 314.

Dennoch stellt die Entwicklung Oblomovs keine Reduktion von extremtypischem auf durchschnittstypischen Status dar wie die Entwicklung Aleksandr Aduevs. Oblomov bleibt Extremtypus, seine Rückkehr in die Passivität ist das Ergebnis einer Entwicklung des Typus durch Entwicklung und Vertiefung des Individuums nach dem Kriterium der Steigerung, die sich auf das Individuelle der Figur dahin auswirkt,

> daß sie die Widersprüchlichkeit ihrer Züge sich voll ausleben und die im typischen Individuum angelegten, aber in der nivellierenden Abstumpfung des Alltagslebens nur unvollkommen zum Ausdruck gelangenden Möglichkeiten seines Charakters sich "rein", in ihrer höchsten Form entwickeln läßt.[198]

Daß die Entwicklung Oblomovs mit Recht als Antientwicklung[199] bezeichnet worden ist, liegt daran, daß sich die Erlebnisweise des Typus ausschließlich an der Vergangenheit orientiert, Erinnerung sich als Oblomovs einziger Zeitbezug erweist. Damit ist eine qualitative Entwicklung im Sinne eines Statuswechsels (Grenzüberschreitung und Verschmelzung mit dem neuen Raum) ausgeschlossen.

Die 'Entwicklung' Štol'cens kann nicht als Evolution bezeichnet werden: Zwar wird Štol'c mit der Einführung seiner Vorgeschichte in ein zeitliches Kontinuum gestellt, die Vorgeschichte enthält das Programm für einen vieldimensionalen Typus (Phase I). Die Beziehung Štol'c-Ol'ga (Phase III) wird als Erfüllung dieses Programms ausgewiesen, da hier der in der Vorgeschichte angelegte Dualismus Vater vs. Mutter, Rationalismus vs. Emotionalität wieder aufgenommen wird:

> V ego pamjati voskresla tol'ko blagouchajuščaja komnata ego materi, var'jacii Gerca, knjažeskaja gallereja, golubye glaza, kaštanovye volosy pod pudroj - i vse èto pokryval kakoj-to nežnyj golos Ol'gi [...] (IV, 435)

---

198 Schmidt, S. 48.

199 So bei V.I. Aripovskij, Chudožestvennaja dostovernost' i logika razvitija obrazov v romanach I.A. Gončarova, kand. diss., unveröff. Typoskr., Kiev 1961, S. 299.

> (In seiner Erinnerung erstand nur das durftende Zimmer seiner Mutter, die Variationen von Herz, die fürstliche Galerie, die blauen Augen und gepuderten kastanienbraunen Haare - und all dies wurde von einer zarten Stimme, von Ol'gas Stimme, übertönt [...])

Um die Realisierung dieses Entwicklungsweges jedoch für den Leser erfahrbar zu machen, bedürfte es einer umfassenden Individualisierung des Typischen im Sinne Lukács':

> Nur dadurch, daß eine höchst allgemeine, soziale Objektivität aus den echtesten Tiefen einer Persönlichkeit herauswächst, kann ein wirklicher Typus dichterisch entstehen.[200]

In Typisierungsphase II - von Štol'cens Abschied vom Elternhaus (T. II / Kap. I) bis zum Treffen mit Ol'ga in Paris (T. IV/ Kap. IV) - beschränkt sich die Darstellung auf ein auktoriales Resümee seiner Lebensführung (T. II / Kap. II), Štol'cens Kritik an der Tatenlosigkeit Oblomovs (T. II / Kap. III), vage Andeutungen seines Weltbildes in der Identifizierung von Leben und Arbeit (Kap. IV) und gelegentliche Hinweise auf seine Beweglichkeit[201].

Die Zusammenführung des Entwicklungszyklus durch Integration der Vergangenheit in die Beziehung mit Ol'ga (Phase III) entbehrt ebenfalls der notwendigen Individualisierung, da das Verhältnis weitgehend aus der Perspektive Ol'gas reflektiert wird (T. IV / Kap. IV, VIII). Wo seelische Vorgänge Štol'cens dargestellt werden, geschieht dies vorwiegend durch auktoriale Gedankenberichte, die in ihrer oft symmetrischen sprachlich-stilistischen Regelmäßigkeit kaum dazu angetan sind, "all den Qualen und Foltern der Liebe" (IV, 418) Ausdruck zu verleihen[202]:

> On čuvstvoval, čto i ego zdorovyj organizm ne ustoit, esli prodljatsja ešče mesjacy ètogo naprjaženija uma, voli, nerv.

---

200 Lukács, Wider den mißverstandenen Realismus, S. 137.

201 IV, 167, 176, 188, 273, 459.

202 Zur didaktischen Funktion der sprachlich-stilistischen Darstellung Štol'cens siehe Ehre, Oblomov and his Creator, S. 209 ff.

On ponjal, - čto bylo čuždo emu dosele, - kak tratjatsja sily v ètich skrytych ot glaz bor'bach duši so strast'ju, kak ložatsja na serdce neizlečimye rany bez krovi, no porožđajut stony, kak uchodit i žizn'. (IV, 418)

(Er fühlte, daß auch sein gesunder Organismus nicht standhalten würde, wenn diese Spannung des Geistes, des Willens und der Nerven noch Monate hindurch anhalten würde. Er hatte verstanden, was ihm bis dahin fremd war, wie sich die Kräfte in diesen dem Auge verborgenen Kämpfen der Seele mit der Leidenschaft erschöpfen, wie das Herz von unheilbaren Wunden ohne Blut bedeckt wird, die aber Stöhnen verursachen, und wie das Leben davoneilt.)

Die Typisierung der sich emanzipierenden Ol'ga stellt die einzige sukzessiv-lineare Entwicklung dar. Die Entwicklung dieses nicht durch stärkere Widersprüche bestimmten Charakters vollzieht sich geradlinig in der Form einer inneren Evolution. Es handelt sich dabei nicht um einen sozialen oder ideologischen Statuswechsel, sondern um die Entfaltung eines psychologischen Potentials. Die Übergänge zwischen den einzelnen Typisierungsphasen werden durch die Erfahrung der individuellen Beziehung motiviert und mit Hilfe von Innendarstellung als fortlaufender, durchgängig individualisierter Entwicklungszusammenhang gestaltet.

Diese Entwicklung kann bedingt als Emanzipationsprozeß gedeutet werden. Gončarov verwendet in "Oblomov" ein für den Roman über die 'lišnie ljudi'[203] charakteristisches und später im 'Nihilisten'-Roman[204] wiederkehrendes typologisches Handlungsmuster - die Emanzipation einer Frauengestalt durch die Beziehung mit dem 'lišnij čelovek' bzw. 'Nihilisten' -, wandelt es jedoch gleichzeitig ab: Die Beziehung mit Oblomov verhilft Ol'ga dazu, den Übergang von "kindlicher Vertraulichkeit" (detskaja doverčivost'; IV, 239) in die "Sphäre der Erkenntnis" (sfera soznanija; IV, 235), von Intuition zum Bewußtsein (Phase I-II)

---

203 Beispiel: das Verhältnis Bel'tov-Kruciferskaja in Gercen's "Kto vinovat?"

204 Beispiel: das Verhältnis Marianna-Neždanov in Turgenevs "Nov'".

zu vollziehen, dennoch führt dieser Bewußtwerdungsprozeß nur zu einer relativen Unabhängigkeit von der Umgebung: Beweis dafür ist die partielle Anpassung an Štol'c (Phase III) und die damit verbundene Individualitätseinbuße. Es kommt weder zur Ablehnung des sozialen Milieus noch zum Bruch mit ihm[205] und erst recht nicht zu einer Selbstverwirklichung durch überindividuelle gesellschaftsverändernde Arbeit[206] - Sujetmotive, die in der Entwicklung des Emanzipationsromans seit den 40er Jahren immer wieder zu finden sind[207].

Es zeigt sich vielmehr, daß Ol'ga ihre Suche nach Selbstverwirklichung auf den gesamten Komplex individuellen Glücks richtet und ihre individualpsychologischen Bedürfnisse innerhalb der gegebenen gesellschaftlichen Normen zu leben versucht. Gleichzeitig jedoch wird deutlich, daß hier dem individuellen Glück eine zentrale Rolle im gesellschaftlichen Leben beigemessen und individuelle Harmonie als Schlüssel zu gesellschaftlicher Harmonie gesehen wird. In Ol'gas Zukunftsvisionen von einem neuen Leben heißt es:

> Ej [...] otkryvalsja drugoj kraj žizni [...] Odna tol'ko ljubov' ne izmenjala ej i v ėtom sne, ona stojala vernym stražem i novoj žizni; no i odna byla ne ta! [...] Ta neuvjadajuščaja i negibnuščaja ljubov' ležala moguče, kak sila žizni, na licach ich [...] (IV, 476)
>
> (Ihr [...] eröffnete sich ein neuer Lebensabschnitt [...] Nur die Liebe versagte auch in diesem Traum nicht, sie stand als treue Wache des neuen Lebens da; aber auch sie hatte sich verändert! [...] Jene nie verwelkende, unvergängliche Liebe spiegelte sich mächtig wie eine Lebenskraft auf ihren Gesichtern wider [...])

---

205 Beispiele: M.V. Avdeevs "Podvodnyj kamen'" (1860) und Leon Brandis 'povest'' "Smelyj šag" (1863).

206 Beispiele: Pisemskijs "V vodorote" (1871) und Rešetnikovs "Svoj chleb" (1870).

207 Zur Entwicklung des Emanzipiertentypus siehe Hedwig Gutrum, Die Emanzipierte in der Dichtung des Naturalismus, Diss. Gießen 1928. - Einen der wichtigsten Beiträge zur Typik und Typisierung der Emanzipierten stellt der Aufsatz des Revolutionärs P.N. Tkačev "Podrastajuščie sily" (1868) dar. (P.N. Tkačev, Izbrannye sočinenija na social'no-političeskie temy v četyrech tomach, I, S. 274-323.)

2.3.6. Typisierung und Wertung

Der Relativierung der Opposition alt vs. neu durch Einordnung in ein zyklisch evolutionierendes Modell und Korrelation von Merkmalen bei den Figuren Oblomov, Štol'c und Ol'ga entspricht auf der Wertungsebene ein besonders hohes Maß an Unbestimmtheit. Diese Unbestimmtheit beruht nicht nur auf der für Gončarov so charakteristischen Unterordnung zeitgebundener unter überzeitliche Repräsentationsebenen, sondern auch auf der besonderen Erzählstruktur des Romans, die entscheidend durch die Perspektive Oblomovs geprägt ist.

Unter den drei mehrdimensionalen Figuren wird Oblomov mehr als die beiden anderen ironischer Relativierung unterzogen. Ol'ga wird nicht ironisiert, Štol'cens Darstellung enthält erst in T. IV / Kap. VIII Ironiesignale[208]. Dennoch verbindet sich der Standpunkt des auktorialen Erzählers - der in "Oblomov" im Vergleich zu der überwiegend szenischen Darstellung in OI stärkeres Gewicht erhält - sehr viel häufiger mit der Perspektive Oblomovs als mit dem Standpunkt Ol'gas und erst recht Štol'cens. Die Wahrnehmungs- und Erlebnisweise des Träumers Oblomov wird zum grundlegenden Prinzip der Erzählstruktur, sie prägt die Raum-Zeitbeziehungen und die bildhafte Darstellung in den zentralen Teilen des Romans. Die Beziehung Ol'ga-Štol'c, die überwiegend durch den Erzähler resümiert wird, wirkt eben aufgrund der anderen erzählperspektivischen Vermittlung und der im Vergleich zu Teil II/III sehr reduzierten Metaphorik abstrakt und weniger nachvollziehbar.

Auf diese Weise wird erreicht, daß sich der Leser - trotz der häufigen Ironisierung Oblomovs - in sehr viel stärkerem Maße mit dieser Figur als zumindest mit Štol'c identifizieren kann.

Die Dominanz der Träumerperspektive hat zur Folge, daß die von Oblomov versuchte Aufhebung von Gegensätzen zwischen innerer und äußerer Welt, zwischen Traum und Realität zwar faktisch

---

208 Vgl. dazu Lohff, S. 136 ff.

scheitert, jedoch ansatzweise auf der Ebene des Kunstwerks gelingt, da hier die Weltwahrnehmung des Träumers als stilistisches Prinzip unmittelbare Anwendung findet. Die Grenzüberschreitung Oblomovs erweist sich als Funktion nicht der erzählten Ebene, sondern der Erzählebene. Damit werden inhaltlich eindeutige Aussagen wie die Desintegration Oblomovs und aller übrigen Repräsentanten des alten Lebens einerseits und die Beteuerung von Glück und Erfüllung in der Beziehung Ol'ga-Štol'c andererseits durch die Form mehrdeutig.

Dennoch kommt es nicht zu einer völligen Umwertung. Zwar wird die Opposition Träumer vs. Pragmatiker in ihrer Bedeutungskonstitution in Frage gestellt und mit der Verunsicherung des semantischen Feldes der Leser aktiviert, da wichtige Merkmale eines Oppositionsgliedes sich als übertragbar auf das andere erweisen (Oblomovs Emotionalität ebenso wie seine passive Philosophie tauchen in anderer Form wieder in der Beziehung Štol'c-Ol'ga auf). Doch bedeutet diese Verunsicherung keine generelle konnotative Umkehrung und damit Aufhebung der Opposition.

Der Held Oblomov wird deshalb zum Antihelden, weil seine Lebens- und Erlebnisweise ausschließlich durch die Vergangenheit bestimmt ist und deshalb nicht als Voraussetzung für Entwicklung im Sinne des Evolutionsprinzips gelten kann. Die Desintegration der Repräsentationsformen des alten Lebens und die vielfältigen damit verbundenen Verallgemeinerungen aus der Perspektive des Erzählers und Štol'cens lassen erkennen, daß der Autor die Existenzweise des Träumers für unvereinbar mit einer notwendig gegenwarts- und zukunftsorientierten gesellschaftlichen Wirklichkeit und Pragmatismus als soziale Norm für allgemeinverbindlich hält. Die künstlerische Realisierung Oblomovs einerseits und Štol'cens andererseits zeigt, daß Gončarov auch in einer pragmatischen sozialen Wirklichkeit Phantasie und Sensibilität des Träumers erhalten wissen möchte. Die Einführung ironischer Elemente in die Darstellung Štol'cens in T. IV / Kap. VIII läßt darauf schließen, daß Gončarov selbst - nach der eindeutig auf Idealisierung hin angelegten Typisierung in T. II / Kap. I,II - an der Möglichkeit einer harmonischen Verbindung von Phantasie

und Rationalismus, von Poesie und Imperativ in der Figur des Pragmatikers Štol'c zu zweifeln begann und diese synthetisierende Rolle in zunehmendem Maße der Gestalt Ol'gas zuschrieb.

Daß die wachsende Bedeutung Ol'gas für die ideologische Anlage des Romans erst ein Ergebnis der Einsicht in die Problematik des Štol'c-Typus war, zeigen auch die Handschriften des Romans. Die Typisierung Ol'gas weist dort (besonders in T. II und III) einen erheblich geringeren Anteil an Individualisierung durch psychologische Vertiefung auf, und die Beziehung Štol'c-Ol'ga (T. IV / Kap. IV/VIII) ist so konzipiert, daß Ol'ga in Štol'cens Lebensidealen und Lebensführung völlig aufgeht[209] - ohne die Divergenzen und Dissonanzen, die sich in der Endfassung zumindest in Ol'gas Melancholie andeuten.

Damit wird in "Oblomov" ein Prinzip weiterentwickelt, das in OI schon im Ansatz zu finden war. In beiden Romanen hat die Frauengestalt synthetisierende Funktion zwischen den beiden männlichen Gegensatztypen Träumer und Rationalist. Doch während in OI Lizavetas Rolle auf die eines Katalysators beschränkt ist, realisiert Ol'ga einen Entwicklungsweg, in dem sich Gončarovs anthropologisches Ideal abzeichnet.

Zu einer endgültigen Zentralisierung der Frauengestalten als Orientierungswert der Typisierung kommt es in Gončarovs letztem Roman - "Obryv".

2.4. "O b r y v"

Im Funktionszusammenhang des Gončarovschen Typisierungssystems weist der 1869 erschienene Roman "Obryv"[210] die stärksten Ab-

---

209 Vgl. dazu im Handschriftentext, fol. 64: "[...] i žizn' ee tekla, postojanno soputsvuemaja ideju i sogretaja teplotoju ljubvi, v kotoruju oni oba verili i kotoroj byli dostojny." ([...] und ihr Leben floß dahin, ständig, begleitet von einer Idee und erwärmt von den Gefühlen der Liebe, an die sie beide glaubten und deren sie würdig waren.) - Zu Gončarovs Arbeit an der Gestalt Ol'gas vgl. auch den Artikel von E.V. Beršova, Rabota I.A. Gončarova nad obrazom Ol'gi v romane "Oblomov". In: Uč. zap. Kaliningradskogo ped. in-ta 4 (1958),S.127-147.

210 Erstmals in Nr. 1-5 (1869) von Stasjulevičs "Vestnik Evropy".

weichungen auf. Dies gilt sowohl im Vergleich zur praktischen Typisierung in den beiden ersten Romanen als auch in Relation zu den theoretischen Aussagen Gončarovs zur literarischen Typisierung.

Aus diesem Grunde verlangt eine Diskussion und Bewertung von Typisierungstheorie und -praxis Gončarovs bei diesem letzten Roman eine im Vergleich zu den beiden vorangegangenen Untersuchungen detailliertere Analyse der Typisierungsverfahren. Dies erscheint umso sinnvoller, als die Literatur zu diesem Roman - im Gegensatz zu der sehr umfangreichen Literatur über "Oblomov" - relativ begrenzt ist und sich zumindest in der sowjetischen Forschung in der Regel auf die gesellschaftspolitischen Hintergründe des Romans konzentriert, weniger auf die Korrelation von ästhetischen und außerästhetischen Funktionen[211].

Eine oberflächliche Betrachtung des Romans erweckt den Eindruck, daß Gončarov in "Obryv" einen Entwicklungsschritt vollzieht, der für die Evolution der Romangattung in den 60er Jahren überhaupt kennzeichnend ist: den Übergang zum mehrsträngigen, dramatischen Gesellschaftsroman. Schon der Titel des Romans ("Der Abgrund") weist darauf hin, daß Gončarov nicht wie in OI

---

211 Als wichtigste Ausnahmen seien genannt: die Kapitel über "Obryv" in den bereits erwähnten Gončarov-Monographien von Cejtlin und Pruckov und die von mir in Moskau eingesehenen unveröffentlichten Dissertationen von T.G. Kostjučenko (Roman I.A. Gončarova "Obryv", M. 1956) und V.I. Tichomirov (Sravnitel'no-tipologičeskoe issledovanie romanov Turgeneva i Gončarova "Dym" i "Obryv", Kirovograd 1971) und Kapitel III: "Struktura chudožestvennogo obraza u Gončarova" in Nedzveckijs Dissertation (Realizm I.A. Gončarova, S. 116-143). In westlichen Arbeiten über Gončarov wird "Obryv" vorwiegend unter metaphysisch-existentiellem (Setchkarev; Walter Rehm, Gontscharow und Jacobsen oder Langeweile und Schwermut, Göttingen 1963) bzw. anthropologisch-psychologischem (Lohff) Gesichtspunkt betrachtet. Eine Ausnahme bildet das allerdings nicht sehr umfangreiche Kapitel über "Obryv" in der Arbeit von Ehre (Oblomov and his Creator, S. 233-263) und der sehr wertvolle Beitrag W.H. Schmidts zur Typisierung in "Obryv" (Nihilismus und Nihilisten, S. 106-140), der sich jedoch entsprechend der Themenstellung von Schmidts Arbeit auf das Nihilismusproblem konzentriert.

und "Oblomov" den Lebensweg einer Zentralgestalt modelliert, sondern ein E r e i g n i s in den Mittelpunkt des Romans stellt: die Verführung der Emanzipierten Vera durch den 'Nihilisten' Volochov, die durch das Symbol des "obryv" als Abgrunderlebnis verbildlicht wird. Damit verläßt die Typisierung in "Obryv" den Bereich der alltäglichen Handlungen und reproduzierbaren Vorgänge, der typischen Stationen 'gewöhnlicher Geschichten' und konzentriert sich auf eine Grenzüberschreitung, die eine entscheidende Wende in den gesetzmäßigen Gang der Ereignisse bringen und für die am Abgrunderlebnis beteiligten Figuren den Beginn eines n e u e n Lebensweges markieren könnte.

Die Entstehungsgeschichte von "Obryv" zeigt, daß auch dieser Roman zunächst als Biographie konzipiert war. Gegenstand sollte das Leben des Künstlers Rajskij sein (ursprünglicher Titel: "Chudožnik"). Die Verschiebung, die erst in einer Spätphase der Arbeit am Roman erfolgte (1865)[212], signalisiert Gončarovs Hinwendung zu einer dramatischeren Prosaform. Sie führte gleichzeitig zu einer Erweiterung und Verdichtung der thematischen Grundlagen, so daß in "Obryv" eine vergleichsweise große Zahl von Themen behandelt wird:

---

212 Die ausführlichste Darstellung der komplizierten Entstehungsgeschichte von "Obryv" findet sich in: O.M. Čemena, Sozdanie dvuch romanov. Gončarov i šestidesjatnica E.P. Majkova, M. 1966. Der Autorin verdanke ich auch zahlreiche mündliche Informationen zum autobiographischen Hintergrund der Romane Gončarovs. - Eine systematische Untersuchung der Handschriften von "Obryv" (Handschriftenabteilung des 'Puškinskij Dom' und der Saltykov-Ščedrin-Bibliothek in Leningrad) steht noch aus. Die von Mazon und von Cejtlin veröffentlichten Varianten umfassen nur einen Bruchteil des umfangreichen Handschriftenmaterials, das momentan Gegenstand einer Dissertation in Leningrad ist. Die Verfasserin dieser Dissertation Ljudmilla Gejro hat mir freundlicherweise einige für mich relevante Aufzeichnungen zur Verfügung gestellt, da mein dreimonatiger Aufenthalt in Leningrad (Mai-Juli 1975) mir nur Einblicke in das schwer zu entziffernde Material, dessen Bearbeitung Jahre in Anspruch nehmen würde, erlaubte.

1. der Grundkonflikt zwischen altem und neuem Leben,
2. der Gegensatz zwischen "strast'" und "skuka",
3. künstlerisches Schaffen und Dilettantismus,
4. das Problem des 'lišnij čelovek', des 'Nihilismus' und der Emanzipation.

2.4.1. Figurenkonstellation

Die wechselseitige Bedingtheit und vielfache Verflechtung dieser Themen in den verschiedenen Personen des Romans ergibt ein im Vergleich zu den beiden ersten Romanen sehr viel komplexeres Typensystem, das infolge der Vielzahl von Figuren und deren fehlender symmetrischer Aufteilung durch eine oder mehrere binäre Oppositionen als a t e k t o n i s c h zu bezeichnen ist. Von den thematischen Kriterien umfassen einige den gesamten Typenbestand des Romans (Konflikt zwischen altem und neuem Leben, Thema der "strast'"), andere betreffen einen begrenzten Typenkreis (Thema des künstlerischen Schaffens; Gegenüberstellung von 'lišnij čelovek', 'Nihilist' und Emanzipierter).

Die Ausweitung des Typensystems und der Verzicht auf ein symmetrisches Aufteilungsprinzip bedeutet D e z e n t r a l i s i e r u n g , eine Tendenz, die sich auch in der - gemessen an OI und "Oblomov" - verstärkten s o z i a l e n D i f f e r e n z i e r u n g zeigt: Der Repräsentationsbereich des alten Lebens umfaßt die oppositiven topographisch-sozialen Bereiche Petersburg-Provinz, die sich wiederum in Teilbereiche gliedern lassen: das Petersburger Milieu in die Bereiche Bürokratie (Ajanov), Aristokratie (Pachotins, Belovodova) sowie Kunst und Wissenschaft (Kirilov, Kozlov), das Provinzmilieu in die Bereiche Provinzbürokratie (Tyčkov), Provinzkleinbürgertum (Krickaja, Kozlova), Gutsadel (Babuška, Marfen'ka, Vatunin etc.) und leibeigene Dienerschaft (Egor, Marina, Savelij etc.)[213].

---

213 Angesichts der Vielzahl der Figuren erscheint eine vollständige Katalogisierung der Typen und ihrer Klassifikationsprinzipien nicht sinnvoll. Es sei jedoch auf das "Slovar' literaturnych tipov" verwiesen, das eine alphabetisch geordnete Zusammenstellung aller in Gončarovs Werk dargestellten Personen enthält und zu ihrer Charakterisierung die

Diese Tendenz zur Dezentralisierung zeichnet sich auch in dem Schema der Oppositionsbeziehungen ab, die zu Beginn des Romans (Teil I und II) in folgender Weise auf die beiden dominanten Repräsentationsbereiche des alten und neuen Lebens verteilt sind:

	Repräsentationsbereiche	
Repräsentationsebenen	altes Leben	neues Leben
natürlich/ generationsbedingt	Erwachsenenalter	Jugend
sozial	Petersburger Bürokratie Petersburger Aristokratie/Künstler Wissenschaftler Provinzbürokratie Provinzkleinbürgertum Gutsadel leibeigene Dienerschaft	lišnij čelovek Raznočincentum Unternehmertum
sozialpsychologisch	Patriarchalismus	Nihilist Emanzipierte lišnij čelovek Pragmatiker
sozialökonomisch	Feudalismus	Kapitalismus
psychologisch	Passivität (Petersbg.) Passivität (Provinzkleinstadt) Aktivität (Gutsmilieu)	Aktionismus Träumertum Utopismus Realismus
ideologisch	konservativ	revolutionär liberal
ethisch-moralisch	Stagnation Kontinuität	Wachstum Veränderlichkeit

Auf Verschiebungen der Repräsentationsbereiche soll an späterer Stelle (2.4.6.) ausführlich eingegangen werden.

---

entsprechenden Textstellen anführt. (Slovar' literaturnych tipov, T. VII: Tipy Gončarova, pod. red. N.D. Noskova [u.a.], SPb. 1914.)

Mit dem Übergang vom Lebensweg einer Zentralfigur zu einem Ereignis, zu dem alle Figuren des Romans in je unterschiedlicher Weise in Beziehung gesetzt werden, wächst das Interesse an der i n n e r e n K o m p l i z i e r t h e i t verschiedener Typengestalten. Deshalb wird in "Obryv" eine im Vergleich zu "Oblomov" größere Zahl von Figuren mehrdimensional typisiert: unter den Vertretern des alten Lebens die Babuška, unter den Vertretern des neuen Lebens Vera, Volochov und Rajskij, während Tušin als mehrdimensional konzipierte, jedoch eindimensional realisierte Figur einen Sonderfall darstellt.

In der sowjetischen Forschung insbesondere ist es üblich, die Thematisierung des Nihilistenproblems in "Obryv" als Signal für einen generellen Bruch Gončarovs mit seinem eigenen Typuskonzept zu werten, da sich Gončarov hier - entgegen seiner Forderung nach Typisierung nur abgeschlossener und stabilisierter Erscheinungen der Wirklichkeit - einem aktuellen, tagespolitischen Thema der 60er Jahre zuwendet[214].

Dennoch bin ich der Meinung, daß man dieses Faktum im allgemeinen überbewertet, denn:

1. erscheint der 'Nihilismus' nur als e i n e s von zahlreichen Themen; die übrigen Themen sind nicht an den zeitgeschichtlichen Hintergrund der sechziger Jahre gebunden;
2. enthält die gängige Interpretation die Gefahr einer Isolierung inhaltlich-thematischer Kriterien.

Es trifft zu, daß in "Obryv" eine Zeit der Stürme und Umbrüche (buri, lomki), eine Zeit der Krise und Epochenablösung thematisiert und an einer aktuellen, ideologisch-sozialen Bewegung, dem 'Nihilismus' illustriert wird. Der folgenden Analyse

---

214 Vgl. Piksanov, S. 170: "In seiner Lieblingslehre von der künstlerischen Typologie besteht er darauf, daß eine 'ernstzunehmende und strenge Kunst kein Chaos, keine Auflösung darstellen kann ...'; Entstehendes kann nicht typisch sein. Doch Gončarov selbst hat seinen gesamten Roman 'Obryv' der Entstehung und Entwicklung des 'Chaos' gewidmet und damit einen eklatanten Widerspruch in seine Theorie vom Typischen gebracht." - Vgl. auch Pruckov, S. 226.

der Typisierungsverfahren in "Obryv" liegt jedoch die These zugrunde, daß trotz der Verschiebungen in der Auswahl der Wirklichkeitselemente, trotz Übergang vom Lebensweg zum Ereignis, Themenpluralismus, Dezentralisierung der Typenhierarchie und verstärkter sozialer Differenzierung auch die Typisierung in "Obryv" - ex negativo - eine Bestätigung von Gončarovs theoretischen Aussagen zum Typusproblem erbringt.

Allein schon die Tatsache, daß Gončarov eine ideologisch-soziale Bewegung wie den 'Nihilismus' auf der ethisch-moralischen Repräsentationsebene problematisiert - der Konflikt zwischen alt und neu erscheint als Konflikt zwischen zwei Moralvorstellungen - zeigt den Zusammenhang mit Gončarovs Typuskonzept. Auch hier wird eine Erscheinung der historischen und sozialen Realität an Gončarovs anthropologischer Konstante gemessen und bewertet, denn auch in "Obryv" sind Typenhierarchie und Typisierungsverfahren dem Evolutionsgedanken und dem Aspekt der Dauer untergeordnet. Da der 'Nihilist' Volochov die Existenzberechtigung und den Wert des alten Lebens negiert, verliert er seine Legitimation. Dies zeigt, daß Gončarovs Typusbegriff positiv werthaltig ist: Eine Gestalt, die nicht alle Kriterien der Typustheorie erfüllt, kann von ihm nicht als 'typisch' im Sinne des Evolutionsgedankens anerkannt werden, ist demnach un-typisch. Sie kann zwar als 'neue' Gestalt in ein Werk aufgenommen werden, als Sonderfall (krajnost') muß sie jedoch prinzipiell mit anderen Mitteln dargestellt werden als solche Charaktere, die Gončarov selbst als typisch anerkennt. Konsequenterweise müßte die Darstellung aber auch auf jede Verallgemeinerungstendenz verzichten - ein Zusammenhang, der sich angesichts der tatsächlichen Darstellung des 'Nihilisten' in "Obryv" als problematisch erweisen wird.

Wenn auch in "Obryv" der Evolutionsgedanke als Norm der Typisierung dient, so unterscheiden sich die drei Romane doch hinsichtlich der Realisierung dieser Norm. In OI und "Oblomov" wird dieser Wertmaßstab der Typisierung von den Figuren nur t e i l w e i s e repräsentiert - am tendenziell vollständigsten durch Ol'ga - und ist keineswegs mit dem vorherrschenden Typi-

sierungsbereich identisch; in "Obryv" d e c k t sich die Norm der Typisierung mit einer bestimmten Form des alten Lebens und deren moralischer Ausprägung, die durch einen Teilbereich des Provinzmilieus, den Gutsadel von Malinovka, in der umfassendsten Weise durch die Babuška repräsentiert wird: das alte Leben als dauerhaft begründete Lebensform.

Diese Kongruenz von Typisierungsnorm und vorherrschendem Typisierungsbereich hat zur Folge, daß der Text in "Obryv" weniger 'Unbestimmtheitsstellen' offenläßt als in den beiden ersten Romanen, da a l l e Figuren an der Lebensform von Malinovka gemessen und bewertet werden. Damit deutet sich auch auf der Wertungsebene eine Verschiebung in Gončarovs Typisierungssystem an. Da die durch die Typisierung vermittelten Wertvorstellungen entscheidend durch die Erzählhaltung gesteuert werden, seien allen weiteren Untersuchungen einige grundsätzliche Bemerkungen zur Erzählhaltung in "Obryv" vorausgeschickt.

2.4.2. Erzählhaltung

Bezüglich des Erzählers und der Art seiner Stellungnahme zum Erzählten nimmt "Obryv" wie auch die beiden ersten Romane in der Typologie Stanzels eine Zwischenstellung zwischen auktorialem und personalem Roman ein. Das Geschehen wird abwechselnd durch einen Erzähler oder aus der Perspektive anderer Romanpersonen vermittelt. Der auktoriale Erzähler erscheint in "Obryv" entweder als 'allwissendes', d.h. über der Handlung stehendes Medium oder als unbeteiligter Beobachter, der auf gleicher Stufe wie die fiktiven Romanpersonen steht. Bis auf eine Ausnahme, auf die später noch einzugehen sein wird, enthält sich der Erzähler einer direkten Stellungnahme, im Unterschied zu den beiden ersten Romanen, besonders OI, wo Einmischungen des Erzählers, seine expliziten Verallgemeinerungen und Bewertungen, sehr viel häufiger zu finden sind[215].

---

215 Vgl. z.B. die Schilderung der Petersburger Nacht in OI (T. I / Kap. IV) oder die Einführung Ol'gas in "Oblomov" (T. II / Kap. V).

Die personalen Elemente des Romans "Obryv" zeigen sich darin, daß der Erzähler sich häufig der Perspektive einer Romanfigur bedient. Dadurch wird die Verbindlichkeit der Darstellung reduziert, der auktoriale Erzähler als oberste Integrationsebene verliert für den Leser an Bedeutung. An die Stelle 'zuverlässiger' Darstellung tritt das subjektive Erleben der Figuren. Kommentare, die aus der Perspektive einer Romanperson gegeben werden, sind weitgehend vom Weltbild dieser Person bestimmt. Man könnte daraus schließen, daß der Autor hinter der von ihm dargestellten Welt völlig zurücktritt und dem Rezipienten ein besonders großes Maß an Konkretisationsarbeit überläßt. Dies trifft zwar weitgehend für "Oblomov" zu, wo das große Gewicht personalen Erzählens der Verschlüsselung des immanenten Wertgefüges der Typisierung dient, in "Obryv" jedoch ist das Gegenteil der Fall: Die Besonderheit der Darstellungsmethode beruht hier darauf, daß trotz der scheinbaren Objektivität des Autors seine Intention deutlich, ja bisweilen überdeutlich wird.

Damit soll nicht die Diskussion über Objektivität oder Subjektivität des Autors Gončarov wieder aufgenommen werden, die vom Erscheinen der Romane[216] bis in die heutige Zeit[217] Generationen von Kritikern beschäftigt hat und deren zweifelhafte Ergebnisse nur die Unzulänglichkeit von Kategorien wie 'Objektivität' und 'Subjektivität' beweisen.

Es geht vielmehr darum, zu verdeutlichen, daß die Entwicklung von Unbestimmtheit (OI, "Oblomov") zu Bestimmtheit ("Obryv") auf der Wertungsebene und der gleichzeitige Rückzug des Erzählers

---

216 Die Objektivitätsthese wurde von zeitgenössischen Kritikern wie A.N. Ostrogorskij, P.I. Mizinov, V.V. Čujko, P.N. Ščukin, M.A. Protopopov, S.A. Vengerov, A.A. Izmajlov, I.F. Annenskij, P.V. Bykov etc. vertreten. Die Subjektivitätsthese gewann in den 80er und 90er Jahren - in den Rezensionen von V.P. Burenin, Ju.I. Ajchenwald, A.F. Koni, D.N. Ovsjaniko-Kulikovskij, E.A. Ljatskij, A.I. Nezelenov etc. - besondere Aktualität. Näheres dazu siehe Kostjučenko, S. 51-76.

217 In neuerer Literatur wurde die Diskussion von Autoren wie Cejtlin (I.A. Gončarov, S. 335 ff.) und Aripovskij (Chudožestvennaja dostovernost', S. 57 f., 197) weitergeführt.

nur scheinbar ein Paradoxon darstellen. Denn gerade "Obryv" zeigt, in welcher Weise auch personale Darstellung einem Autor dazu dienen kann, Werturteile zu fällen und dabei die Verantwortung für ein Werturteil an den jeweiligen Träger des Erzählerstandpunkts zu delegieren, so daß das Verhältnis zwischen Personenstandpunkt und Standpunkt des impliziten Autors erst vom Leser rekonstruiert werden muß.

Der ständige Wechsel der Erzählperspektive in "Obryv" hat nicht nur einen Wechsel der jeweiligen Erlebniswelt und Interpretationsweise zur Folge, sondern jeder Perspektivenwechsel ist mit einer bestimmten Autorenintention verbunden. Über die Verbindlichkeit einer Darstellung, die aus der Perspektive einer Figur gegeben wird, lassen sich erst dann Aussagen machen, wenn der Leser die vermittelnde Figur selbst hinreichend kennt, wobei die Art des 'Kennenlernens' bzw. die Form der Darstellung durch den Autor eine entscheidende Rolle spielt.

Unter den Romanfiguren, aus deren Perspektive das Geschehen in "Obryv" geschildert und kommentiert wird, nimmt Rajskij eine Sonderstellung ein. Man kann ihn als sekundären Erzähler bezeichnen. Ein großer Teil der Ereignisse und Personen wird dem Leser durch Vermittlung und gleichzeitige Interpretation Rajskijs vorgestellt. Als Künstler und potentieller Romanautor beobachtet Rajskij seine Umgebung mit dem Ziel, seine Beobachtungen in einem eigenen Roman zu verarbeiten. Es wäre jedoch verfehlt, zwischen Rajskij und dem Autor Gleichheitszeichen zu setzen und jede von Rajskij ausgesprochene Wertung als authentische Meinung Gončarovs zu interpretieren[218].

Wie leicht die Ableitung des Autorenstandpunktes von dem einer Romanfigur die Kritik zu Fehlschlüssen verleiten kann, zeigt die Rezeption vieler Romane, die wie "Obryv" eine Mischform von auktorialem und personalem Roman darstellen. Es genügt,

---

218 Dieser Versuch wurde von zahlreichen Kritikern unternommen. In der krassesten Form ist er bei E.A. Ljatskij zu finden, dessen Gončarov-Studie (Gončarov. Žizn', ličnost', tvorčestvo, Stockholm 1920) in der Art eines engen Biographismus besonders bei der Behandlung Rajskijs auf eine Gleichsetzung von Person und Autor abzielt.

das Standardbeispiel von Flauberts "Madame Bovary" zu nennen[219]. Daß Rajskij in vielen Fällen als Sprachrohr des Autors Gončarov fungiert, soll damit keineswegs bestritten werden, umso weniger, als er in seiner Doppelfunktion als Beobachter und als Richter über Personen und Ereignisse eine wichtigere Position einnimmt als ein gewöhnlicher Erzähler[220]. Doch darf diese Identität nicht auf die Gestalt in ihrer Gesamtheit bezogen werden. Dagegen spricht beispielsweise, daß Rajskij über eine lediglich distanzierte Darstellung hinaus - sie erfolgt durch Erzählerkommentare und durch Aussagen anderer Figuren über ihn - in hohem Maße ironisch relativiert wird. Dadurch wird die Verbindlichkeit seiner Aussagen erheblich eingeschränkt. Erzählerkommentare und die Perspektive anderer fiktiver Gestalten gewinnen dort an Bedeutung, wo Rajskij nicht auftritt. Dies ist an entscheidenden Stellen des Romans der Fall. Mit Eintritt der Haupthandlung (T. III / Kap. XXIII) gerät Rajskij immer mehr an die Peripherie, seine Beobachtung erfaßt nur Segmente der Handlung, holt nach, was dem Leser schon bekannt ist, die Perspektive ist begrenzt. An diesen Stellen überwiegt der Erzählerbericht. Große Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang auch der Gestalt Veras zu, deren Perspektive als Kommunikationsmedium zwischen Leser und fiktiver Romanwelt größere 'Zuverlässigkeit' garantiert als diejenige Rajskijs, da Vera nicht durch Ironie in Frage gestellt wird.

Wie weit der Leser die Kommentare einzelner Romanfiguren, insbesondere Rajskijs, als verbindlich ansehen kann, läßt sich erst nach einer Untersuchung der den einzelnen Figuren zugeordneten Merkmalräume und der damit verbundenen Wertung ermitteln.

---

219 Flaubert mußte sich dieses Romans wegen vor Gericht verantworten. Die Tatsache, daß hier der Standpunkt des Erzählers über weite Strecken des Romans mit dem Standpunkt der Zentralfigur verschmilzt, brachte ihm den Vorwurf einer "Verherrlichung des Ehebruchs" (glorification de l'adultère) ein. Man hatte Erzähler und Verfasser verwechselt; der Leser war auf verbindliche Richtlinien angewiesen. Vgl. dazu Anklagerede, Plädoyer und Urteilsbegründung. In: G. Flaubert, Madame Bovary, Moeurs de province, hrsg., eingel. und komment. v. E. Maynial, Paris 1961, S. 326-399.

220 Vgl. dazu Pruckov, S. 156.

2.4.3. Repräsentanzrelationen

2.4.3.1. Eindimensionale Vertreter des alten Lebens

Mit Ausnahme der Babuška werden alle Repräsentanten des alten Lebens eindimensional typisiert. Einfachheit (prostota), Geschlossenheit (cel'nost') und Bestimmtheit (opredelennost') sind Gruppenmerkmale aller Vertreter des Alten und damit durchschnittstypische Merkmale. Die Figuren werden klassifiziert, nicht charakterisiert. Die Darstellung führt keine qualitativ neuen Merkmale ein. Alle vermittelten Details sind merkmalkonform und lassen sich - je nach ihrer Kombination, Anordnung und Betonung - unter Typisierungsbestimmungen wie:

1. Oberflächlichkeit, Mittelmäßigkeit, Lebensfremdheit, Erstarrung, moralische Engstirnigkeit (Petersburger Milieu);
2. Idylle, Natürlichkeit, Einfachheit, Enge, Bestimmtheit, Monotonie, Beständigkeit (Provinzmilieu)

subsumieren[221].

Durch Hinzufügung von Einzelheiten wird die Typik der Gestalten nicht unterbrochen, sondern verstärkt.

Die vollständige Integration der Figuren in ihre Umgebung macht diese zu direkten Repräsentanten ihres sozialen Milieus. Der statischen Typisierung der Gestalten entspricht die Statik des von ihnen repräsentierten Lebens, des gewöhnlichen Lebens sowohl der Petersburger Gesellschaft als auch der Provinzgesellschaft. Sie erscheinen als 'gewöhnliche Charaktere unter gewöhnlichen Umständen'. So heißt es von Ajanov:

> [...] v nem otražalis', kak solnce v kaple, ves' peterburgskij mir, vsja peterburgskaja praktičnost', nravy, ton, priroda, služba - éta vtoraja peterburgskaja priroda, i bolee ničego. (V, 8)[222]
>
> ([...] in ihm spiegelte sich die gesamte Petersburger Welt wie die Sonne in einem Tropfen, die gesamte Petersburger Wirklichkeit: die Sitten, der Ton, die Natur, der Dienst - diese zweite Natur Petersburgs, doch weiter nichts.)[222]

---

221 Gončarov, V, 159, 186, 228, 229, 252.

222 Vgl. die Typisierung Alekseevs in "Oblomov": IV, 32 f.

Die Repräsentationsfunktion dieser Figuren wird durch explizite Typisierung betont, als deren Hauptvermittler Rajskij erscheint. Anlaß zu seinen zahlreichen typologischen Urteilen ist sein Romanprojekt[223].

Schon in den beiden ersten Romanen wurde der Status einer Figur innerhalb ihres Repräsentationsbereichs durch die jeweilige Realisierung der Themenkorrelation "strast'"/"delo" bestimmt. In "Obryv" wird dieses Prinzip differenziert und erweitert. "Strast'" kann entweder erotische Leidenschaft oder Werkleidenschaft, "delo" eine wissenschaftliche, künstlerische oder praktische Tätigkeit bezeichnen. Allen eindimensionalen Vertretern des alten Lebens ist die Festlegung auf eine bestimmte Repräsentationsform eines der beiden Korrelationsglieder gemeinsam, diese Repräsentationsform ist invariabel und hat für die jeweilige Figur Ausschließlichkeitscharakter.

Bei Figuren wie den Pachotins, der Krickaja, Openkin und Tyčkov erscheinen beide Glieder der Korrelation "strast'"/"delo" als Nullkategorie, d.h. sie fehlen (Pachotins, Openkin, Tyčkov) oder werden nur vorgetäuscht (Krickaja). Diese Figuren repräsentieren das alte Leben als ausschließlich sterile Lebensform, in einer einzigen und gleichzeitig negativen Ausprägungsmöglichkeit, also verzerrt. Bei den Pachotins wird das Alte auf einen lebensfremden Moralkodex reduziert, bei der Krickaja auf verkrampfte Bemühungen um Ansehen in der Provinzgesellschaft. Openkin demonstriert seine Degeneration in seiner aus Bibelzitaten zusammengesetzten Sprache, Tyčkov verkörpert in seiner bedingungslosen Ablehnung alles Neuen und autoritären Überwachung der Provinzmoral das alte Leben als Despotismus und steht somit ebenfalls am Rande des Kollektivs.

---

223 Nach dem ersten Auftritt Openkins reflektiert Rajskij über die Rolle dieser Figur in seinem Roman: "' [...] v roman on ne goditsja: net emu roli tam. Openkin - staryj vyrodivšijsja provincial'nyj tip, gost', kotorogo ne znajut, kak vyžit': čto ž tut interesnogo?'" (V, 335). ("[...] in den Roman paßt er nicht, dort gibt es keine Rolle für ihn. Openkin ist ein alter, überlebter Provinztyp, ein Gast, den man sich nicht vom Halse zu schaffen weiß: was ist denn Interessantes an ihm?")

Innerhalb des von eindimensionalen Figuren repräsentierten alten Lebens erscheint die Einführung 'neuer' Elemente lediglich als Mittel der Karikatur. Eine Beschreibung der räumlichen Umgebung Pachotins wie:

> Zato vnizu, u Nikolaja Vasil'eviča, byl polnyj besporjadok. Starye predanija mešalis' tam s sledami sovremennogo komforta. (V, 21)
>
> (Dafür herrschte unten, bei Nikolaj Vasil'evič, völlige Unordnung. Die alten Überlieferungen mischten sich dort mit den Spuren zeitgenössischen Komforts.)

unterstreicht seine Oberflächlichkeit als typisches Merkmal der Figur, das in Aussagen wie "Der Greis verbrachte das Leben wie im Scherz" (Starik šutja prožival žizn'; V, 16) resümiert wird.

Als Extremform liegt das von karikierten Figuren wie den Pachotins oder Openkin repräsentierte Leben am Rande des Gegensatzes zwischen alt und neu. Es dient der Illustration einer nicht mehr gültigen Form des alten Lebens, seine Repräsentanten sind nicht im eigentlichen Sinne in die Gegenwart des Romangeschehens integriert. Im Sinne des Evolutionsprinzips hat diese Lebensform keine Berechtigung, da sie nicht die Voraussetzung für weitere Entwicklung sein kann. Aus diesem Grunde werden die Vertreter des Petersburger Adels und Tyčkov negativ-typisch dargestellt.

Unter den Vertretern des alten Lebens zeichnet sich eine Stufung ab: Je differenzierter eine Figur dargestellt ist, je mehr sie innerhalb der vorgegebenen Typisierungsbereiche variiert wird, je größer die Zahl der verwendeten gruppenspezifischen Merkmale ist, desto vielseitiger repräsentiert sie das alte Leben. Während der karikaturhaften Repräsentation des alten Lebens eine eindeutig negative Wertung entspricht, bedeutet eine Erweiterung der Repräsentationsform auch eine Erweiterung des Wertungsspektrums.

Auch die Petersburger Künstler und der "leidenschaftliche Bibliophile" (strastnyj bibliofil; V, 164)[224] Kozlov sind Ex-

---

224 Erzähler über Kozlov. - Vgl. auch die typologische Benennung Kirilovs als "einen der letzten Mohikaner" (odin iz poslednich mogikan) oder als "Asketen" (V, 137).

tremtypen, sie werden jedoch nicht ausschließlich negativ bewertet, da ihre Lebensform nicht gleichbedeutend mit Sterilität ist. Wenn Kozlov auch als "Pedant der Wissenschaften" einen "Anachronismus" darstellt (so der Erzähler; V, 193), so wird er doch nicht verurteilt, denn:

> U Leontija [...] bilas' v znanijach svoja žizn', chotja prošlaja, no živaja. (V, 194)
>
> (In Leontijs Wissen [...] pochte ein eigenes Leben, zwar ein vergangenes, aber ein wirkliches Leben.)

Während der Autor den Zusammenbruch der Autorität Tyčkovs (seine Vertreibung aus dem Haus der Babuška; T. III / Kap. II) durch satirische Darstellung legitimiert, wird die abnehmende Bedeutung der Gestalten vom Typ Kozlovs als Verlust gewertet:

> Vyvoditsja i, kažetsja, vyvelas' teper' êta ljubopytnaja poroda ljudej na belom svete. (V, 192)
>
> (Dieser interessante Menschenschlag ist jetzt auf Erden im Aussterben begriffen, ja offensichtlich schon ausgestorben.)

Dem Fehlen von "strast'" und "delo" bei Karikaturen steht bei Figuren wie dem Geiger Vasjukov, dem Maler Kirilov, den Akademieschülern und dem Wissenschaftler Kozlov eine Identität der beiden Korrelationsglieder gegenüber: Bei allen Typengestalten bedingen sich Arbeit und Leidenschaft gegenseitig, als Werkleidenschaft erhält der Begriff der "strast'" hier die Bedeutung einer Passion.

Die Extremtypik der Petersburger Künstler beruht darauf, daß für sie die Kunst Ausschließlichkeitsanspruch erhebt[225], Distanzierung des Menschen vom Objekt seines künstlerischen Schaffens unerläßliche Voraussetzung ist, die Ziele des Menschen in denen

---

225 Die Extremtypik der Petersburger Künstler ist somit wie beim Romantiker Aleksandr Aduev und im Unterschied zu Oblomov das Ergebnis von R e d u k t i o n .

des Künstlers aufgehen[226]. Die Einseitigkeit der von ihnen repräsentierten Lebensform ist der Grund für ihre Evolutionsunfähigkeit.

Das Scheitern der Beziehungen zwischen Kozlov und seiner Frau beruht auf einer verschiedenen Repräsentation der "strast'": Kozlov kann die Beziehung zu seiner Frau nur über seine Werkleidenschaft herstellen und ersetzt damit Erotik durch Philologie, Ulin'ka dagegen repräsentiert die "strast'" wie die Leibeigene Marina im ausschließlich erotischen Sinne. Die gegensätzliche Verwirklichung der "strast'" bewirkt bei Kozlov eine ausschließliche Ausrichtung auf die Vergangenheit[227], bei Ulin'ka ausschließliche Ausrichtung auf die Gegenwart, was eine wirkliche Begegnung unmöglich macht. Da Kozlovs Verbindung zur Gegenwart nur über seine Frau realisiert wird, bedeutet das Scheitern der

---

226 Vgl. Gončarov im Autorenkommentar über Kirilov: "[...] v pervoj časti javljaetsja siluét chudožnika-asketa, *Kirilova*, kotoryj chotel ujti ot žizni i vpal v druguju krajnost', otdalsja monašestvu, ušel v artističeskuju kel'ju i propovedoval suchoe i strogoe poklonenie iskusstvu - slovom, kul't. Takie chudožniki uletajut na vysoty, na nebo, zabyvaja zemlju i ljudej, a zemlja i ljudi zabyvajut ich.Takich chudožnikov net teper'." (VIII, S. 216; "Namerenija, zadači i idei romana 'Obryva'"). ([...] im ersten Teil taucht die Gestalt des künstlerischen Asketen *Kirilov* auf, der sich vom Leben distanzieren wollte und ins andere Extrem fiel, sich dem Mönchstum verschrieb, in eine künstlerische Klosterzelle ging und eine trockene und strenge Verehrung der Kunst predigte - mit einem Wort, einen Kult. Solche Künstler fliegen davon in Höhen, in den Himmel, vergessen Erde und Menschen, und Erde und Menschen vergessen sie. Solche Künstler gibt es jetzt nicht mehr.) Hervorhebung im Original.

227 "Leontij prinadležal k porode tech, pogružennych v knigi i ničego, krome ich, ne vedajuščich učenych, živuščich prošloju ili ideal'noju žizniju, žizniju cifr, gipotez, teorii i sistem, i ne zamečajuščich nastojaščej, krugom tekuščej žizni." (V, 192). (Leontij gehörte zu der Art jener Gelehrten, die in ihre Bücher vergraben sind und außer ihnen nichts kennen, in einem vergangenen oder idealen Dasein, einem Dasein der Ziffern, Theorien und Systeme leben und das gegenwärtige, um sie strömende Dasein nicht bemerken.)

Beziehungen zwischen beiden gleichzeitig ein Scheitern Kozlovs - eine weitere Illustration des Evolutionsgedankens.

In größerem Maße als die übrigen eindimensionalen Vertreter des alten Lebens erfüllt Marfen'ka die Voraussetzungen des Evolutionsgedankens und entspricht damit mehr als diese der Norm der Typisierung. Auch Marfen'ka ist auf eine bestimmte Repräsentation der Korrelation "strast'"/"delo" festgelegt: Während das Thema der "strast'" eine Nullkategorie darstellt (Fehlen von "strast'"), wird das Thema des "delo" als Ausübung einer praktischen Tätigkeit realisiert. Diese ist die Grundlage für die Stabilität und Kontinuität des von Marfen'ka repräsentierten Lebens, das mehr als die Lebensform der übrigen Vertreter der gleichen Gruppe als Voraussetzung für weitere Entwicklung dienen kann.

Der Annäherung Marfen'kas an die Typisierungsnorm entspricht die relative Vielseitigkeit der von ihr repräsentierten Lebensform und die Weite des Wertungsspektrums. Im Unterschied zu der ausschließlichen Verwendung ein- und desselben gruppenspezifischen Merkmals bei den extremtypischen Vertretern des alten Lebens (das alte Leben als sterile oder als stagnierende Lebensform), werden bei Marfen'ka verschiedene gruppenspezifische Merkmale variiert und verschieden bewertet: Neben negativ-typischen Merkmalen wie Enge des Bewußtseinshorizonts, Naivität, Unselbständigkeit stehen durchschnittstypische Merkmale wie Einfachheit, Bestimmtheit und positiv-typische Merkmale wie intuitive Sicherheit, Natürlichkeit, Dauerhaftigkeit, Vitalität. Die repräsentierte Lebensform ist gleichzeitig durch Stagnation und Kontinuität bestimmt.

2.4.3.2. Mehrdimensionale Vertreter des neuen Lebens

Die drei mehrdimensionalen Figuren, die zunächst dem Repräsentationsbereich des neuen Lebens zugeordnet werden - Vera, Rajskij und Volochov - stehen im Gegensatz zu ihrer sozialen Umgebung und erscheinen deshalb als deren indirekte Repräsentanten. Alle drei Gestalten kennzeichnet die Diskrepanz zwischen der Weite der intellektuellen Physiognomie und der Enge ihres Milieus.

Im Unterschied zu den eindimensionalen Vertretern des alten Lebens sind Vera, Volochov und Rajskij nicht auf eine bestimmte Repräsentationsform der Themenkorrelation "strast'"/"delo" festgelegt, sondern jedes Korrelationsglied erscheint innerhalb einer Opposition mit einem negativen Gegenpol kontrastiert: "strast'" alterniert mit "skuka", "delo" (Arbeit = Produktivität) mit einem "miraž dela" (Phantom der Arbeit = Unproduktivität), "tvorčestvo" (künstlerisches Schaffen) als Sonderform des "delo" mit Dilettantismus. Die beiden Glieder der Korrelation "strast'"/ "delo" sind somit nur als Möglichkeiten, als Ansätze in den einzelnen Gestalten angelegt, ohne wie bei den eindimensionalen Vertretern des alten Lebens Verbindlichkeitscharakter zu haben.

Durch den ständigen Wechsel zweier thematischer Gegenpole in einer Figur, die Diskrepanz zwischen Möglichkeiten und Realität, zwischen dem eigenen intellektuellen Potential und den geringen Entfaltungsmöglichkeiten innerhalb der Umgebung, zwischen "strast'" und "skuka", dem Wunsch nach Produktivität und faktischer Unproduktivität erscheinen diese drei Gestalten als nichtfestgelegt, widersprüchlich, unbestimmt.

In der Ausführung dieser gegensätzlichen Typisierungselemente überwiegt Charakterisierung über Klassifizierung, Abgrenzung und Gegenüberstellung über Nivellierung und Identifikation.

Die besondere Repräsentationsfunktion jeder einzelnen typischen Gestalt läßt sich aus ihrem spezifischen Verhältnis zum alten Leben bestimmen, dieses Verhältnis ist das Ergebnis der jeweiligen Kombination, Anordnung und Betonung der typischen Merkmale der Figur.

'Lišnij čelovek'

Die besondere Repräsentationsfunktion Rajskijs beruht auf seiner maximalen Unbestimmtheit und Widersprüchlichkeit, die aus dem Zusammenwirken einer Höchstzahl von thematischen Oppositionspaaren resultiert.

Die Typisierung bedient sich in der Hauptsache der Parallelisierung und Kontrastierung Rajskijs mit

a) den Vertretern des alten Lebens,

b) den übrigen Vertretern des neuen Lebens.

Die Gegenüberstellung Rajskijs mit den übrigen Vertretern von Kunst und Wissenschaft dient der Abgrenzung und Betonung der typischen Züge sowohl jener als auch Rajskijs. Während dort die Kategorien "strast'" und "delo" identisch sind, erweisen sie sich bei Rajskij als unvereinbar, daher der Vorwurf Kirilovs:

> "U vas nedostaet uporstva, est' strastnost', da strasti, terpen'ja net!" (V, 135)
>
> ("Es mangelt Ihnen an Hartnäckigkeit. Sie verfügen über Leidenschaftlichkeit, nicht aber über Passion und Geduld!")

Merkmalen wie Beharrlichkeit, Ausdauer, Konzentration (Petersburger Künstler) stehen Unstetigkeit, Ungeduld, Inkonsequenz (Rajskij) gegenüber. Der Übereinstimmung der Merkmale entspricht dort Harmonie zwischen Mensch und Künstler, wogegen die Widersprüchlichkeit der Merkmale bei Rajskij den in der Literatur so oft behandelten Konflikt zwischen Mensch und Künstler auslöst. Das Ergebnis ist dort künstlerischer Erfolg, hier Erfolglosigkeit. Rajskij erscheint als der Typ des künstlerischen Dilettanten und "neudačnik" (Versager)[228].

Je mehr ein eindimensionaler Künstler oder Wissenschaftler innerhalb des vorgegebenen Typisierungsbereichs variiert wird, desto größer ist - neben allen Unterschieden - die Affinität zu Rajskij: Rajskij und Kozlov sind beide Idealisten, beide scheitern an der Unvereinbarkeit ihrer idealistischen Vorstellungen mit der Wirklichkeit. Während sich bei Rajskij diese Vorstellungen jedoch auf zahlreiche Objekte richten, ist das Bezugsfeld Kozlovs eng begrenzt (Antike). Als Ästhetiker treffen sich beide in ihrem 'Kult der Schönheit': Rajskij findet diese Schönheit überall, Kozlov nur im Zusammenhang mit der Antike. Die Beharrlichkeit, die Rajskij in seiner Arbeit fehlt, ist bei

---

228 V, 282, VI, 40 (Volochov über Rajskij); V, 335, VI, 95, 424 (Rajskij über sich selbst).

Kozlov im Übermaß vorhanden, jedoch nur in bezug auf die Antike[229].

Rajskijs 'Kult der Schönheit', sein ästhetischer Realitätsbezug, ist eng mit seiner Suche nach "strast'" (in der Bedeutung erotischer Leidenschaft) für sich und andere verbunden. Während er in der Gegenüberstellung mit leidenschaftslosen Figuren (Belovodova, Nataša, Marfen'ka) als unermüdlicher Prediger der "strast'" in seiner Leidenschaftlichkeit typisiert wird, wird diese in der Kontrastierung mit der "strast'" Veras und Volochovs relativiert und erscheint als Phantasieprodukt eines Psychopathentypus, dessen Überspanntheit sich nicht nur in endlosen, der Realität gänzlich entrückten Tiraden über "strast'", sondern auch in der Darstellung ihrer physiologischen Auswirkungen manifestiert (Krankheitssymptome)[230]. Der "strast'" seiner Phantasie wird die reale "strast'" Veras und Volochovs gegenübergestellt, die das zentrale Ereignis des Romans bestimmt[231].

Gerade in Zusammenhang mit dem Thema der "strast'" zeigt sich Rajskijs Abhängigkeit von Stimmungen[232], seine Neigung zur Selbstbespiegelung, sein Bedürfnis nach romantischer Überhöhung der alltäglichen Wirklichkeit - einer Wirklichkeit, in der er seine zahlreichen Interessen und Fähigkeiten nicht in adäquater Weise einsetzen und entwickeln kann und deshalb zum 'lišnij čelovek', zum 'Überflüssigen' wird.

Die maximale Widersprüchlichkeit und Veränderlichkeit Rajskijs - Ergebnis eines zwischen Identifizierung, Distanzierung und Problematisierung schwankenden Verhältnisses zwischen Erzähler

---

229 Zu den Parallelen zwischen Rajskij und Kozlov vgl. André Mazon, Un maître du roman russe. Ivan Gontcharov (1812-1891), Paris 1914, S. 223.

230 Vgl. VI, 46, 58, 228 f.

231 Zur Gegenüberstellung von "strast'" als Phantasieprodukt und realer "strast'" (strast'-žizn') vgl. Pruckov, S. 214.

232 Je nach Rajskijs Gemütszustand erscheint die "strast'" entweder in poetischer Verklärung als Liebe, "die wie ein Ozean das Weltall umspült" (VI,201) oder - wie angesichts der realen Leidenschaft zwischen Volochov und Vera - als "wie eine 'Giftschlange' mit ihren scharfen Zähnen daherkriechende fremde Leidenschaft" (VI,234), als "Katastrophe", "Kummer" und "Leiden" (VI, 94 f.).

und Gestalt - bildet typische Merkmale des 'lišnij čelovek', die schon bei Gončarovs früheren Träumertypen - ansatzweise bei Aleksandr Aduev (3. Typisierungsphase) und ausgeprägter bei Oblomov - zu finden waren und bei Rajskij mit dem Thema des künstlerischen Dilettantismus verbunden werden. Solche typischen Merkmale sind:

1. ein reflektierendes und rezeptives Verhältnis zur Wirklichkeit;
2. Diskrepanz zwischen Wille und Tat als spezifisches Merkmal des Hamlettypus[233]. Sie zeigt sich in Rajskijs fundamentaler Unentschiedenheit und Inkonsequenz und wird in seiner widersprüchlichen Argumentationsweise ausgeführt;
3. Schwanken zwischen Opposition und Zustimmung. Ein Beispiel dafür ist der Wechsel von Ironisierung und Idealisierung der Babuška durch Rajskij;
4. Spannung zwischen "strast'" und "skuka" als Grundlage seines Daseinsgefühls;
5. Isolation innerhalb seiner sozialen Umgebung.

Innerhalb der Darstellung des Konflikts alt-neu bietet der Unbestimmtheitsansatz des 'lišnij čelovek', seine Unfähigkeit zur Kontinuität des Sichfestlegens eine Vermittlungsmöglichkeit zwischen beiden Repräsentationsbereichen. Aufgrund der für den 'lišnij čelovek' typischen Unentschiedenheit und Inkonsequenz wiegt seine Kritik am herrschenden System nie so schwer, als daß sie nicht - auch durch ihn selbst - abgemildert und revidiert werden könnte. Dem Schwanken zwischen zwei entgegengesetzten Möglichkeiten ("strast'"-"skuka", Phantasie-Analyse, Künstlertum-Dilettantismus etc.) entspricht eine ideologische Haltung, die sich zwar verbal vom Alten distanziert, dies aber nicht mit der nötigen Konsequenz realisiert und in sich widersprüchlich wird: Rajskijs Forderungen nach Freilassung der Bauern und Linderung ihrer Armut in den Gesprächen mit der Belovodova und der Babuška kontrastieren mit seiner Unsicherheit

---

233 Vgl. Rajskijs Selbsttypisierungen als Hamlet (V, 130; VI, 94).

auf dem Gebiet des Neuen, seiner Unfähigkeit zur konsequenten Verfechtung einer neuen Sache.

Die durch die Gabe der Analyse vermittelte klare Einsicht in die Unvereinbarkeit der eigenen Möglichkeiten und Wunschvorstellungen mit den Möglichkeiten der alltäglichen Umgebung macht aus dem 'lišnij čelovek' Rajskij ein Opfer der Langeweile und Stagnation - ein Zustand, der mit den in der Literatur über die 'lišnie ljudi' üblichen Begriffen wie "skuka", "chandra", "nedug" beschrieben wird[234].

'Nihilist'

Das Leiden an einer existentiellen Langeweile bringt Rajskij in die Nähe des Nihilismus, der seinerseits auf einer "expliziten, umfassenden, bewußten Negation des Bestehenden und seiner Grundlagen"[235] beruht.

Das Motiv der "skuka" stellt eines der vielen Verbindungselemente zwischen dem 'lišnij čelovek' Rajskij und dem 'Nihilisten' Volochov dar. Es entspricht der schon in OI und "Oblomov" festgestellten Tendenz des Gončarovschen Typisierungssystems zur komplementären Kombination von Figuren, daß 'lišnij čelovek' und 'Nihilist' hier nicht als unvereinbare Gegenpole miteinander konfrontiert werden, sondern daß Elemente des 'lišnij čelovek' auf den 'Nihilisten' übertragen werden und umgekehrt[236].

Beiden bietet die Umwelt keine ihrer intellektuellen Physiognomie angemessene Form der Tätigkeit. Da beide im engen Rahmen der Gesellschaft nicht konstruktiv sein können, stellt sich bei ihnen das Phänomen der Langeweile ein: Beide flüchten - jeder

---

234 Eine ausführliche Darstellung der Langeweile und ihrer Bedeutung im Roman "Obryv" findet sich bei Walter Rehm, Gontscharow und Jacobsen.

235 W.H. Schmidt, S. 14.

236 Die wechselseitige Übertragung von Typisierungselementen des 'lišnij čelovek' und des 'Nihilisten' findet sich auch in Turgenevs "Otcy i deti" und "Nov'" ebenso wie in Pisemskijs "Vzbalamučennoe more" und "V vodorote". Vgl. dazu Schmidt, S. 110.

auf seine Weise - zu einem Phantom der Arbeit (miraž dela). Dieses besteht bei Rajskij in dilettantischen künstlerischen Projekten, abstrakten, wirklichkeitsfremden Reflexionen über die Erscheinungen seiner Umgebung, fruchtlosen Erziehungsversuchen und Predigten von "strast'" einerseits, Moral andererseits, bei Volochov in Agitation, Provokation und Polemik[237].

Im Unterschied zu Volochov will Rajskij konstruktiv sein auf der Basis des in seinen Augen allerdings reformbedürftigen herrschenden Systems, wogegen die Intentionen Volochovs systemsprengenden Charakter haben. Rajskijs Gestaltungswille artet in blinden Aktionismus und krankhafte Mobilität aus, während Volochov von Anfang an auf Destruktion der bestehenden Ordnung ausgerichtet ist.

Rajskij wie Volochov kennzeichnet ein distanziertes Verhältnis zu ihrer gesellschaftlichen Umgebung (Isolation als Typisierungselement). Den 'lišnij čelovek' verbindet mit dem 'Nihilisten' negative Zeittypik: Beide können in die Gegenwart nicht integriert werden, sind im Bestehenden 'überflüssig' und deshalb unzeitgemäß.

Für Rajskij wie für Volochov gilt gleichermaßen eine Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit: Rajskijs Anspruch auf Verwirklichung der Aufgaben und Ziele eines 'idealen' Künstlers wird ebensowenig in der Praxis realisiert wie Volochovs Anspruch

---

237 Gerade weil die Typisierung Volochovs in allen Teilen des Romans den Widerspruch zwischen dem objektiven Tatbestand (Fehlen einer Tätigkeit) und dem subjektiven Anspruch auf Tätigkeit als typisches Merkmal des 'Nihilisten' ausführt, ist der von Merežkovskij gezogene Vergleich zwischen Petr Aduev, Štol'c und Volochov ungeeignet, wenn er Kriterien wählt wie: "Vorherrschaft des Verstandes über das Gefühl, der Berechnung über die Stimme des Herzens, des praktischen Sinnes über die Phantasie, der Fähigkeit zur Tat über die Fähigkeit der Betrachtung (sozercanie)". (D.S. Merežkovskij, Gallereja mužskich portretov v proizvedenijach Gončarova. In: V.I. Pokrovskij [Hrsg.], I.A. Gončarov, M. 1907, S. 270-275, hier: S. 273.)

auf Repräsentation einer "neuen kommenden Kraft" (novaja grjaduščaja sila; VI, 172). Die Ziele beider Gestalten erweisen sich als praxisuntauglich: Das Romanprojekt Rajskijs scheitert an der Überdimensionalität des Materials[238], die Aufklärungs- und Umerziehungsabsichten Volochovs an der Einseitigkeit seiner Lehre, die seiner eigenen Erfahrung widerspricht. Beide repräsentieren - jeder auf seine Art - den Typen des 'neudačnik'. Der Zukunftsanspruch beider Typengestalten wird durch die Gegenwart widerlegt.

Durch die Gegenüberstellung mit dem auf praktische Tätigkeit ausgerichteten und zum Helden der Zukunft proklamierten Tušin fallen die Gemeinsamkeiten Rajskijs und Volochovs stärker ins Gewicht. Da beide im Unterschied zu Tušin oder zu den Vertretern des alten Lebens von der Erfahrung eines Erfolgs durch Arbeit ausgeschlossen sind, teilen sie das Grunderlebnis der "skuka", die man als eine Form des 'Nihilismus' bezeichnen kann, sofern man diesen ganz allgemein als Haltung der Skepsis, des Infragestellens von Gegenwärtigem definiert. Nur unter dieser Voraussetzung kann man die Aussage Walter Rehms gelten lassen, der in Anlehnung an eine Wortprägung aus Jean Pauls "Vorschule der Ästhetik" Volochov als "materialistischen Nihilisten" bezeichnet[239]. Man muß sich jedoch darüber im klaren sein, daß solche handlichen Formeln nicht der Komplexität des 'Nihilismus'-Begriffs Rechnung tragen[240]. Noch irreführender ist eine Definition, die einen "Deklamator" Rajskij antithetisch einem "Dialektiker" Volochov gegenüberstellt[241]. Die wechselseitige Übertragung von Typisierungselementen des 'lišnij čelovek' und des 'Nihilisten' bewirkt gerade, daß weder Rajskij von Dialektik,

---

238 Vgl. seine poetologischen Äußerungen zu Fragen des Romans, der Darstellung typischer Gestalten, der Kunst allgemein (V, 43 f., 254) und zu seiner Stellung als Künstler (VI,95).

239 Gončarov und Jacobsen, S. 61.

240 Vgl. dazu die Ausführungen W.H. Schmidts (S. 7-14) zum 'Nihilismus'-Begriff.

241 Erich Müller-Kamp im Nachwort zu: Iwan Gontscharow, Der Abgrund, übers. v. Müller-Kamp, München 1961, S. 701.

noch Volochov von Deklamation freizusprechen ist[242].

Die Verwandtschaft zwischen 'lišnij čelovek' und 'Nihilist' wird von Romanpersonen selbst konstatiert[243], insbesondere von Rajskij, der im Rahmen der wechselseitigen Charakteristik Rajskij-Volochov vor allem die Gemeinsamkeiten hervorhebt: Unproduktivität, Unbestimmtheit, Schwanken zwischen Idealisierung und Analyse[244].

Der Klassifizierung durch Rajskij stellt Volochov Charakterisierung gegenüber: Er distanziert sich auch von Rajskij, ironisiert dessen Bindung an die Gesellschaft und betont dadurch noch mehr seine eigene Vereinzelung.

Emanzipierte

Die Typisierung des 'lišnij čelovek' und des 'Nihilisten' deckt sich in zahlreichen Punkten mit derjenigen der Emanzipierten Vera, in der Gončarov den in Lizaveta (OI) angedeuteten, in Ol'ga ("Oblomov") stärker individualisierten Frauentypus weiterentwickelt.

Mit Rajskij und Volochov teilt Vera neben der Distanz zu den Repräsentationsformen des alten Lebens die intellektuelle Über-

---

242 Ersteres zeigt sich in Analysen Volochovs durch Rajskij, letzteres in der noch an späterer Stelle (2.4.4.3.) zu untersuchenden Sprache des 'Propheten' Volochov.

243 Babuška über Rajskij, V, 167: " - Otrodu ne vidyvala takogo čeloveka! [...] Vot tol'ko Markuška u nas bezdomnyj takoj ...". ("Mein Lebtag habe ich solch einen Menschen nicht gesehen [...] Nur Markuška ist bei uns so ein Streuner ...")

244 Vgl. Rajskijs Gedanken: "' ... ne ja odin takoj prazdnyj, ne opredelivšijsja, ni na čem ne ostanovivšijsja čelovek [...] Čto že on takoe? Takaja že žertva razlada, kak ja? Večno v bor'be, meždu dvuch ognej? S odnoj storonyj, fantazija obol'ščaet, vozvodit vse v ideal [...], a s drugoj - cholodnyj analiz razrušaet vse ...'" (V, 272). ("... ich bin nicht der einzige Mensch, der müßig, ohne Bestimmtheit und ohne bei etwas zu verharren dahinlebt [...] Was ist er denn? Dasselbe Opfer des Widerspruchs wie ich? Ewig im Kampf, zwischen zwei Feuern? Auf der einen Seite verführt uns die Phantasie und läßt uns alles idealisieren [...], auf der anderen Seite zerstört die Analyse alles ...")

legenheit über ihre Provinzumwelt. Im Unterschied zu Volochov und Rajskij mündet bei ihr das Mißverhältnis zwischen intellektueller Physiognomie und Umgebung nicht in Provokation und Agitation, sondern in einen abrupten Wechsel von Inaktivität und überstürzter, fieberhafter Tätigkeit (V, 209 f.). Wie der 'lišnij čelovek' und der 'Nihilist' stellt sie gesellschaftliche Normen in Frage und demonstriert ihre Ausnahmestellung durch nonkonformistisches Verhalten. Darin zeigt sich der Unterschied zu Ol'ga, die versucht, ihre individualpsychologischen Bedürfnisse in Übereinstimmung mit den bestehenden gesellschaftlichen Normen zu realisieren.

Dem Bedürfnis Rajskijs nach individueller Freiheit und persönlicher Entfaltung gegenüber dem autoritären Habitus der Babuška entspricht Veras Auflehnung gegen die Despotie patriarchalischer Normen, ihre Forderung nach Freiheit des Gefühls und ihr Drang nach eigener, selbständiger Tätigkeit. Im Vergleich zu Rajskij ist Vera in ihrem Freiheitsdrang jedoch ungleich aggressiver und absoluter[245].

Merkmale Veras wie "Kühnheit des Denkens" (smelost' uma), "Freiheit des Geistes" (svoboda ducha), "Verlangen nach Neuem" (žažda čego-to novogo), "Witz" (spirt), "Selbständigkeit" (samobytnost'), "geistige Originalität" (svoeobrazie uma), "titanische Kraft" (titaničeskaja sila) (VI, 8 f.) zeigen die Parallelität zur intellektuellen Physiognomie Volochovs, die sich mit den Kategorien "Verstand" (um), "Stolz" (gordost'), "Kühnheit" (smelost') und "Spott" (smech)[246] umschreiben läßt.

Das Spezifische der jeweiligen intellektuellen Physiognomie und damit das Unterscheidungsmerkmal für 'lišnij čelovek', 'Nihilisten' und Emanzipierte liegt bei Rajskij im Übergewicht von Reflexion und Ästhetik in seinem Verhältnis zur Wirklichkeit, bei Vera in der Abneigung gegen jegliche (!) Form der Abhängig-

---

245 Ein Beweis dafür ist nicht nur ihr Verhalten gegenüber der Babuška, sondern auch gegenüber Volochov, dessen Versuch, sie zu beherrschen, sie kategorisch zurückweist (VI, 172).

246 Zu den Typisierungskategorien des 'Nihilisten' vgl. die Ausführungen W.H. Schmidts.

keit und Beherrschung, während die Typisierung Volochovs insbesondere Spott und Zynismus (Motiv des "smech") als Dominante ausführt. Gegenüber Rajskij verbindet Vera und Volochov ein direkteres Verhältnis zu ihrer Umgebung (Analytik anstelle von abstrakter Reflexion).

2.4.3.3. Vermittler zwischen eindimensionalen Vertretern des alten und mehrdimensionalen Vertretern des neuen Lebens

Zwischen den beiden gegensätzlichen Repräsentationsbereichen alt-neu haben sowohl die Babuška als auch Tušin Vermittlungsfunktion.

Babuška

Unter den Vertretern des alten Lebens weist die Babuška die größte Kongruenz zwischen Typisierungsnorm und Realisierung auf und erscheint als umfassendste Repräsentantin des alten Lebens. Vergleicht man den Status Tyčkovs und der Babuska innerhalb des Repräsentationsbereichs 'altes Leben', so ergibt sich für beide eine Extremposition. Der Unterschied liegt darin, daß bei Tyčkov merkmalkonforme Bestimmungen in besonders dichter Weise um eine einzige Repräsentationsform des alten Lebens angeordnet sind (das alte Leben als Despotismus), während sich die komprimiert angeordneten Merkmale der Babuška auf eine Vielzahl von Repräsentationsformen verteilen: In ihr erscheint das alte Leben als Despotismus (negativ-typisch), als Klarheit, Bestimmtheit (durchschnittstypisch) sowie als Dauerhaftigkeit und gesunder Menschenverstand (positiv-typisch)[247].

Im Unterschied zu den mehrdimensionalen Vertretern des neuen Lebens alternieren bei der Babuška die beiden Glieder der Themenkorrelation "strast'"/"delo" nicht in Oppositionspaaren mit ihrem

---

247 "Ona upravljala im, kak malen'kim carstvom, mudro, ėkonomično, kropotlivo, no despotičeski i na feodal'nych načalach." (VI, 61). (Sie verwaltete ihn [Rajskijs Besitz] wie ein kleines Königreich, weise, ökonomisch, betriebsam, aber despotisch und nach feudalen Grundsätzen.)

jeweiligen negativen Gegenpol ("skuka" oder "miraž dela"), die Festlegung auf eine bestimmte Repräsentationsform dieser Korrelation hat jedoch nicht wie bei den übrigen Vertretern des alten Lebens Ausschließlichkeitscharakter.

Die Typisierung konzentriert sich zunächst auf die Ausführung des "delo", beschreibt darin jedoch nur die soziale Rolle der Gestalt. In dieser erscheint Babuška als "feodal'naja natura" (feudale Natur), als Trägerin einer wirtschaftlichen Tatkraft, die nur in Leibeigenschaftsverhältnissen realisiert wird und deshalb wie die Tätigkeit der übrigen Vertreter des alten Lebens innerhalb der Grenzen der sozialen Umgebung bleibt. Die Produktivität der Babuška dient der Stabilisierung der von ihr repräsentierten Lebensform, die damit im Sinne des Evolutionsgedankens Voraussetzung für weitere Entwicklung sein kann, ohne daß die Babuška selbst als Initiatorin gesellschaftlicher Änderungen erscheint. Ihre soziale Rolle ist festgelegt wie die soziale Rolle aller Vertreter des alten Lebens.

Die Identität von sozialen Grenzen und Grenzen des Bewußtseinshorizonts ist jedoch eine Scheinidentität, da sie nur das gesellschaftliche Bewußtsein der Babuška betrifft. Ihr persönliches Bewußtsein entspricht nicht dem Kriterium der Festgelegtheit und Bestimmtheit. Der "zdravyj smysl" (gesunder Menschenverstand) der Babuška steht zunächst nicht im Zentrum der Typisierung, seine Erwähnung ist jedoch ein Hinweis auf ein vorhandenes Potential, das durch die soziale Rolle der Babuška nur verdeckt, aber nicht aufgehoben wird. Das Korrelationsglied der "strast'" ist nur eine scheinbare Nullkategorie, die vage Andeutung einer eventuellen früheren Verbindung zwischen der Babuška und Vatunin ist ein Hinweis auf latente Möglichkeiten, die jedoch außerhalb der unmittelbaren Erzählgegenwart liegen.

Aufgrund ihrer Typisierung steht die Babuška zwischen Vertretern des alten und Vertretern des neuen Lebens: In ihrer sozialen Rolle wird sie durch gruppenspezifische Merkmale der Repräsentanten des alten Lebens typisiert, in ihrer psychologischen Struktur durch ausnahmetypische, d.h. merkmalfremde Bestimmungen erfaßt. In ihrem gesellschaftlichen Status repräsentiert sie

ihr Milieu direkt, in ihrem persönlichen Verhalten indirekt. Ihre soziale Rolle wird durch Klassifizierung ausgeführt, die Hinweise auf ihr individuelles Bewußtsein dagegen bedeuten Charakterisierung.

Tušin

In Tušin wird der Zusammenhang zwischen altem und neuem Leben nicht realisiert, sondern konstruiert. Als idealisierte Modellfigur des Helden der Zukunft steht Tušin im Unterschied zu Vera, Volochov und Rajskij nicht im Gegensatz zur bestehenden Gesellschaft, sondern an ihrem Rande. Er führt keine Außenseiterexistenz im Sinne eines 'outlaw', sondern erscheint als stabilisierender Faktor der Gesellschaft. Während bei den übrigen Vertretern des Neuen in bezug auf das Kollektiv merkmalfremde Züge überwiegen, hat Tušin Anteil an Gruppenmerkmalen des Alten, die bei ihm jedoch idealtypisch interpretiert und überhöht werden.

Die von ihm verkörperte Lebensform kopiert den Evolutionsgedanken Gončarovs: In Tušin präsentiert sich der Typ des Pragmatikers, der ganz auf praktische Tätigkeit ausgerichtet ist und das Ideal der Dauerhaftigkeit und Kontinuität als Grundmerkmal aufweist.

Im Unterschied zum Gutsbetrieb der Babuška basiert das Unternehmen Tušins auf neuen Produktionsverhältnissen und verkörpert die wirtschaftliche Evolution. Die neuen Elemente in der Produktionsform Tušins sind:

1. Rationalisierung in der Organisation seines Betriebes durch Ausnutzung neuer technischer Möglichkeiten (Maschinenkraft);
2. Humanität (Verhältnis Tušins zu seinen Arbeitern).

Wie der Vergleich mit Robert Owen (VI, 396) zeigt, soll sich mit Tušin die Vorstellung eines sozialen Reformers verbinden.

Die Vermittlerfunktion dieser Figur zwischen Vertretern des Neuen und Vertretern des Alten äußert sich auch in der Realisierung der Kategorie der "strast'". Entsprechend seiner Rolle als positiver Gegentypus zu Volochov und Rajskij repräsentiert Tušin eine Form der "strast'", die nicht wie dort durch Krankheitssymptome charakterisiert, sondern wie im Verhältnis Štol'c-

Ol'ga den Gesetzen der Harmonie und Vernunft unterworfen ist:

> On veril v nepogrešimost' Very, i ėta vera, kotoroju deržalas' ego čistaja, gluboko nravstvennaja strast' k nej, da prelest' ee obajatel'noj krasoty i doverie k ee umu, serdečnoj čestnosti - zaglušali životnyj ėgoizm strasti [...] (VI, 373).
>
> (Er [Tušin] glaubte an die Unschuld Veras, und dieser Glaube, an den sich seine reine, zutiefst moralische Leidenschaft zu ihr hielt, der Reiz ihrer bezaubernden Schönheit und das Vertrauen in ihren Verstand und die Ehrlichkeit ihres Herzens erstickten den tierischen Egoismus der Leidenschaft [...])

Und ebenso wie bei Štol'c fragt es sich angesichts einer solchen Charakteristik des Verhältnisses Tušin-Vera, ob hier der Begriff der "strast'" angebracht ist[248]. Innerhalb der Themenkorrelation "strast'"/"delo" erweist sich die "strast'" - obwohl als solche bezeichnet - als merkmallos und somit als versteckte Nullkategorie.

Im Unterschied zur Babuška und zu den mehrdimensionalen Vertretern des Neuen werden Tušins Merkmale nicht als Möglichkeiten, als Intentionen eingeführt, sondern ihre Existenz wird deklariert und damit festgesetzt. Es fällt jedoch schwer, eine Gestalt, die nur mit Kategorien der Festlegung und Bestimmtheit erfaßt wird, als Urheber von Veränderungen zu akzeptieren.

2.4.4. Raum-zeitliche Typisierung

Wie in den beiden ersten Romanen Gončarovs wird auch in "Obryv" der Konflikt zwischen altem und neuem Leben als Gegensatz zwischen mythologisch-zyklischem und diskret-linearem Raum modelliert. In der Realisierung dieses Gegensatzes zeigt "Obryv" jedoch starke Abweichungen. Der Grund für diese Abweichungen liegt in der Identifizierung der Lebensform der Provinzidylle mit der Typisierungsnorm.

---

248 In einem Vergleich zwischen Štol'c und Tušin kommt André Mazon zu dem Schluß: "[...] leur amour à tous deux est un *sentiment raisonnable*, où leur coeur comme leur sens peuvent trouver leur compte, mais où la passion n'a que faire." (Un maître du roman russe, S. 278; Hervorhebung im Original.)

Auch in den beiden ersten Romanen hatte Gončarov die Unterschiede zwischen beiden Raumtypen nivelliert - in OI durch Einordnung in das zyklische System einer Person, in "Oblomov" durch Parallelisierung, jedoch nicht Identifizierung der Lebenszyklen von Vertretern oppositiver Repräsentationsbereiche. Die bis zum Schluß aufrechterhaltene Unbestimmtheit beruhte auf der ironischen Relativierung jeweils beider Lebensformen (einschließlich derjenigen Štol'cens!).

In "Obryv" jedoch wird die Synthese d e f i n i t i v . Voraussetzung dafür war die Aufspaltung des Repräsentationsbereichs 'altes Leben' in drei Teilräume, die jeweils unterschiedlich bewertet werden:

1. das Petersburger Milieu,
2. das Milieu der Provinzkleinstadt,
3. die Provinzidylle von Malinovka[249].

2.4.4.1. Raum-zeitliche Typisierung der eindimensionalen Vertreter des Alten

Mit der Aufspaltung des Repräsentationsbereichs 'altes Leben' in drei Teilräume erfolgte auch eine N e u verteilung der räumlichen Konstruktionstypen: Das Petersburger Milieu ist nicht wie in OI und "Oblomov" (dort der Raum außerhalb von Oblomovs Wohnung) als 'reale' Welt nach diskret-linearem Muster modelliert, sondern als achronisch-zyklischer Raum jedem zeitlichen Fortgang enthoben. Die Abgeschlossenheit des Raums - markiert durch das Symbol des Vorhangs[250] - dient hier jedoch nicht der Bewahrung eines idyllischen Innenraums wie in Oblomovka, sondern kennzeichnet die Erstarrung in einer von gesellschaftlichen Konventionen und engen Moralvorstellungen geprägten Lebensform.

---

249 Diese wichtige Aufspaltung des Provinzmilieus in zwei verschieden bewertete Teilbereiche wird bei Schmidt, S. 106 ff. nicht berücksichtigt.

250 V, 20, 29, 30, 32.

Infolgedessen leben die Bewohner dieses Milieus nicht wie die Bewohner des bukolischen Raums in Harmonie mit der n a t ü r - l i c h e n Umgebung (vgl. die homöomorphen Beziehungen zwischen Vorgängen in der Natur und Vorgängen im Leben der Oblomover), sondern in einem "harmonisierten Nebeneinander" (sopričastnoe sosuščestvovanie)[251] mit ihrer r ä u m l i c h - d i n g l i - c h e n Umgebung.

Das Prinzip der mythologischen Retransformation dient hier:
1. der Identifizierung von dargestellten Typengestalten. Auch wo das äußere Porträt zweier Figuren nur in belanglosen Details differiert, wird die Parallelisierung eher verstärkt als aufgehoben. Ein Beispiel dafür sind die Pachotins, bei denen durch die Beschreibung des Äußeren (V, 19 f.) sowie durch die nach Form (affektiert französisch) und Inhalt (Moralpredigten) gleiche Rede eine nahezu vollständige Identität hergestellt wird.
2. der Identifizierung von Personen und Gegenständen. Man vergleiche folgende Beschreibungen und die Ähnlichkeit der jeweils verwendeten Attribute, die Beschreibung:

a. des Hauses:
Dom u nich byl staryj, dlinnyj [...], s tolstymi, massivnymi stenami [...] V dome tjanulas' beskonečnaja anfilada obitych štofom komnat; temnye tjaželye reznye škafy, s starym farforom i serebrom, kak sarkofagi, stojali po stenam s tjaželymi že divanami [...] (V, 20)

(Ihr Haus war alt, lang [...], mit dicken, massiven Mauern [...] In dem Haus zog sich eine endlose Flucht von mit schweren Stoffen tapezierten Zimmern dahin; dunkle, schwere geschnitzte Schränke mit altem Porzellan und Silber standen wie Sarkophage an den Wänden zwischen ebenfalls schweren Sofas [...])

b. der Angestellten:
Švejcar pochodil na Neptuna; lakei požilye i molčalivye, ženščiny v temnych plat'jach i čepcach. (ebd.)

---

251 T.I. Rajnov, "Obryv" Gončarova kak chudožestvennoe celoe. In: Voprosy teorii i psichologii tvorčestva, T. VII, Char'kov 1916, S. 32-75, hier: S. 50.

(Der Pförtner hatte Ähnlichkeit mit einem Neptun; die Diener waren ältere, schweigsame Leute, die Frauen trugen dunkle Kleider und Hauben.)

c. der Tanten:
Oni byli dve vysokie, sedye, činnye staruški, chodivšie doma v tjaželych šelkovych temnych plat'jach, bol'šich čepcach [...] (V, 19)

(Sie waren zwei ehrwürdige alte Damen mit grauem Haar und von hohem Wuchs, die zu Hause in schwere, dunkle Seidenroben gekleidet waren und große Hauben trugen [...]

d. der Belovodova:
[...] krome glubokogo spokojstvija on ničego ne pročel. Ona kazalas' emu vse toj že kartinoj ili otličnoj statuej muzeja. (V, 24)

([...] außer tiefer Ruhe entdeckte er [Rajskij] nichts. Stets erschien sie ihm wie ein Bild oder eine wunderbare Statue im Museum.)

Die Folge ist V e r d i n g l i c h u n g der Personen: Die dargestellten Figuren treten hinter ihrem äußeren Zubehör zurück, Belebtes wird mit seiner unbelebten Umgebung gleichgesetzt und dadurch r e d u z i e r t .

3. der zeitlichen Festlegung. Bei Figuren wie der Belovodova wird zwar der Versuch einer genetischen Interpretation unternommen, der Versuch also, den Charakter der Person aus ihrer Entwicklung heraus verständlich zu machen. Da Gončarov eine solche Entwicklung jedoch nur retrospektiv, von ihrem Ergebnis her betrachtet und den Entwicklungsprozeß selbst nicht in die Darstellung miteinbezieht[252], wird durch Versuche dieser Art der statische Charakter der Darstellung erhöht. Die gleiche festlegende Wirkung hat das Ergebnis der genetischen Interpretation: Der Charakter der Belovodova ist milieubedingt im Sinne eines sozialpsychologischen Determinismus. Damit werden die Grenzen der Gestalt abgesteckt, sie erscheint festgelegt, so daß Rajskij sagen kann:

---

252 Vgl. dazu V.I. Aripovskij, Logika razvitija charakterov v romanach I.A. Gončarova. In: Naukovi zap. Užgorodskogo untu, T. XXXVIII (1959), S. 151-182, hier: S. 178.

> - [...] vy cel'ny, opredelenny, vaša sud'ba tak jasna [...] (V, 32)
>
> ("[...] Sie sind in sich geschlossen, bestimmt, Ihr Schicksal ist so klar [...]")

Die auf diese Weise erfolgende Identifizierung von Vergangenheit und Gegenwart hat für die Dimension der Zukunft gleichermaßen Gültigkeit. Determiniert durch eine ausgeführte oder nur angedeutete Vorgeschichte zeichnet sich die Zukunft der Gestalten klar ab und kann auch durch Zufälle nicht grundlegend geändert werden. So heißt es von Ajanov:

> [...] v duše Ivana Ivanoviča ne bylo nikakogo mraka, nikakich tajn,ničego zagadočnogo vperedi [...] (V, 10)
>
> ([...] in Ivan Ivanovičs Seele gab es nichts Finsteres, keinerlei Geheimnisse, keine rätselhafte Zukunft [...])

Wie die Lebensform dieser Gesellschaft vom Autor bewertet wird, macht die Metaphorik deutlich: das Haus der Pachotins gleicht einem Totenhaus[253].

Und in ähnlicher Weise wird der zweite Teilraum, die Provinzkleinstadt, vom Betrachter Rajskij mit einem Friedhof verglichen. In beiden Fällen bedient sich Gončarov des mythologischen Konstruktionsprinzips zur Modellierung einer toten, unvitalen Lebensform. In welcher Weise hier bei Gončarov die mythologische Identifizierung als Typisierungsverfahren wirksam wird, mag ein Vergleich mit der Schilderung einer Provinzstadt in Pisemskijs Roman "Tysjača duš" (1858) verdeutlichen. Die Bewertung des Lebens in der Provinzkleinstadt ist in beiden Romanen durchaus vergleichbar. Rajskijs Eindruck "Dies ist keine Stadt, sondern ein Friedhof (V, 187) entspricht in Pisemskijs Roman die Feststellung Kalinovičs, über dem Leben der Stadt liege "Leblosigkeit (mertvennost') und Langeweile"[254].

---

253 Schränke werden als Sarkophage verbildlicht, schwere Vasen als Graburnen, die Kleidung der Bediensteten und die schwarze Kutsche erinnern an einen Beerdigungszug.

254 A.F. Pisemskij, Sobranie sočinenij v devjati tomach, III, M. 1959, S. 62.

Der Weg zu diesen verallgemeinernden Rückschlüssen ist jedoch - entsprechend den unterschiedlichen Typisierungsprinzipien der beiden Autoren - entgegengesetzt.

Pisemskij geht von konkreten, individuellen Erscheinungen des dargestellten Raums aus. Der Blick seines Helden erfaßt nacheinander "kleinbürgerliche Häuser" und ihre Bewohner, dann eine "altjüngferliche Gutsbesitzerin", einen "jungen Mann aus dem Adel, den Junker Kadnikov", "Kaufleute in ihren Läden" und "die geschwollenen Gesichter der Kanzleivorsteher" in ihren Amtsstuben, dringt in die Häuser von "Kaufmannsfrauen und Kleinbürgerinnen" ein und beobachtet, wie die Beamten essen und schlafen, sich vergnügen und ausruhen etc.[255].

Im Gegensatz dazu versucht Gončarov von Anfang an, einen allgemeinen Eindruck zu vermitteln. Bezeichnenderweise bedient er sich hier des Verfahrens der 'stummen Szene'[256], bei der die relativ große Entfernung zwischen dem Erzähler (hier dem Beobachter Rajskij) und den dargestellten Figuren die perspektivische Voraussetzung für eine s u m m a r i s c h e Schilderung schafft[25] Auf diese Weise sieht Rajskij "ein Gewimmel verschiedenartiger Häuser, Häuschen und Hütten" (kuču raznocharakternych domov, domikov, lačužek), nicht eine bestimmte Straße, sondern "Strassen mit den großspurigen Benennungen: 'Moskauer Straße', 'Astrachaner Straße', 'Saratover Straße'" (ulicy s gromkimi nadpisjami: "Moskovskaja ulica", "Astrachanskaja ulica", "Saratovskaja ulica"), nicht einen einzelnen Basar, sondern "Basare" (V, 187).

Analog dazu werden die Bewohner der Provinzstadt im Kollektiv, nicht in ihren individuellen Besonderheiten erfaßt, bei besonders großer Entfernung sogar auf eine Summe von Gegenstän-

---

255 Pisemskij, III, S. 59-61.

256 Zum Darstellungsprinzip der 'stummen Szene' siehe A.A. Saburov, "Vojna i mir" Tolstogo. Problematika i poëtika, M. 1959, S. 430.

257 Zum Zusammenhang zwischen distanziertem Beobachterstandpunkt und summarischen Beschreibungen siehe Boris A. Uspenskij, S. 78. - Das gleiche Verfahren ist zu Beginn von "Oblomovs Traum" (IV, T. I / Kap. IX) zu finden.

den reduziert[258]:

> Koe-gde vysunetsja iz okna golova s sedoj borodoj, v krasnoj rubaske, pogljadit, zevaja, na obe storony [...] V drugoe okno, s ulicy, uvidiš' chrapjaščego na kožanom divane čeloveka [...] Drugoj sidit po celym časam u vorot [...] Tam kto-to bezdejstvuet u okna [...] Tam sidit, naklonennaja nad šit'em, bodraja, chorošen'kaja golovka [...] (V, 188)

> Kupec, to est' šljapa, boroda, krutoe brjucho i sapogi [...] (V, 341)[259]

> (Irgendwo erscheint in einem Fenster ein Kopf mit einem grauen Bart, in rotem Hemd, und schaut gähnend die Straße hinauf und hinunter [...] Durch ein anderes Fenster sieht man von der Straße aus einen schnarchenden Mann auf einem Ledersofa [...] Ein anderer sitzt stundenlang am Tor [...] Dort sitzt jemand müßig am Fenster herum [...] Dort sitzt ein munteres, hübsches Köpfchen über eine Näharbeit gebeugt [...])

> (Ein Kaufmann, das heißt ein Hut, Bart, Fettbauch und Stiefel [...])[259]

Wo Pisemskij Unterschiede, ja Antagonismen[260] hervorhebt, nivelliert Gončarov - hier wie auch in der Darstellung von Oblomovka - diskrete Erscheinungen nach mythologischem Muster zu einem einzigen zentralen Bild des Schlafs und des Todes.

---

258 Dieses Darstellungsprinzip wird von H. Rapp als "eine Art literarischer Kurzschrift, ein fast impressionistischer Stil" bezeichnet. (H. Rapp, The Art of Ivan Goncharov. In: The Slavonic and East European Review 37 [1953], S. 396.)

259 Leider geht in der deutschen Übersetzung von Müller-Kamp (S. 164 f.) diese Besonderheit der Gončarovschen Verdinglichungstechnik verloren, weil sich der Übersetzer um eine allzu 'korrekte' und logische Sprache bemüht.

260 An Kalinovičs Kennzeichnung des Provinzstadtlebens als "Leblosigkeit und Langeweile" schließt sich die Frage an: "Gde ž tut druželjubie? Skoree nenavist', zloba i zavist' zdes' carstvovali [...]" (Pisemskij, III, S. 62). (Wo war hier Freundschaft? Eher Haß, Bosheit und Neid herrschten hier [...]) - Vgl. dagegen bei Gončarov: "Tišina i nevozmutimoe spokojstvo carstvujut v nravach ljudej v tom kraju. Ni grabežej, ni ubijstv, nikakich strašnych slučajnostej ne byvalo tam." (IV, 107 f.;"Oblomovs Traum"). (Stille und unerschütterliche Ruhe herrschen auch in den Sitten der Menschen dieser Gegend. Es hat dort niemals Diebstahl, Mord oder irgendwelche schrecklichen Zufälle gegeben.)

Demgegenüber versucht Gončarov, den dritten Teilraum des Repräsentationsbereichs 'altes Leben', das Gutsmilieu von Malinovka, als Synthese von mythologisch-zyklischem und diskret-linearem Raum zu modellieren, indem er möglichst viele Äquivalenzbeziehungen zwischen bukolischem Innenraum und realem Raum herstellt.

Wie in Grači und Oblomovka ist auch der "friedliche Winkel" Malinovka - von Gončarov als "Garten Eden" (V, 61) metaphorisiert - durch eine Grenzzone vom Außenraum abgetrennt. Zum Vorfeld dieser Grenzzone gehört die Allee, die mit einem Graben den geordneten und gepflegten Blumengarten und das sonnenbeschienene 'neue Haus' (Innenraum) vom wildgewachsenen, ungeordneten Dickicht (čašče), vor allem aber vom Abgrund (obryv), dem steil abfallenden Volga-Ufer (Außenraum) abtrennt und als Weg, der zu diesem Steilufer hinführt, gleichzeitig die Verbindung zwischen dem geordneten Innen- und bedrohlichen Außenraum darstellt.

Wie der "ovrag" in Oblomovka ist der "obryv" für die Bewohner von Malinovka ein Ort der Angst, der Leidenschaft und des Todes. Bezeichnenderweise beruht hier die Angst vor diesem Ort jedoch nicht wie bei den Oblomovern auf eingebildeten Vorgängen, sondern auf einer r e a l e n Begebenheit[261]. Und wenn Rajskij nach Malinovka fährt, um in einem leidenschaftsfreien idyllischen Raum seinen Roman zu schreiben, so entsprechen seine Erwartungen keineswegs der tatsächlichen Situation: Der geschichtliche Hintergrund des "obryv", die Verbindung von "strast'" und Tod, wird durch die Beziehung Vera-Volochov aufs neue aktualisiert, das Bild des Todes auf den seelischen Bereich übertragen: als Erfahrung des Lebensverlustes, der Leere und des Nichts[262]. Die unmittelbare Nachbarschaft von Idylle und Abgrund[263] wird durch

---

261 Ein eifersüchtiger Schneider hat hier seine eigene Frau und deren Liebhaber ermordet und daraufhin Selbstmord begangen. Der Selbstmörder wurde am gleichen Ort begraben und die Gegend verwilderte (dič'). Siehe dazu V, 75 f., VI, 317.

262 Vgl. dazu Lohff, S. 16 ff.

263 Vgl. Lohff, S. 220, Anm. 1: "Die Idylle ist demnach der Abgrund, der nicht einmal erahnt wird. Der Mensch in der Idylle fühlt sich seelisch gesund und erkennt nicht, daß er sich im Nichts aufhält."

die topographische Organisation i n n e r h a l b des bukolischen Innenraums verdeutlicht: das neue Haus mit seinem Blumengarten erscheint mit dem alten Haus kontrastiert, dessen Einrichtung ein "Ebenbild des Todes" (podobie smerti) ist, die Opposition 'neues Haus' vs. 'altes Haus' wird mit der Opposition von Licht und Schatten korreliert (V, 80). Gleichzeitig aber liegt das Gut Malinovka am Fuße eines Berges, auf dem eine Kapelle steht. Es befindet sich damit zwischen "obryv" und Kapelle, die einen räumlich-symbolischen Gegensatz bilden[264].

Die symbolische Bedeutung der einzelnen Teilräume, etwa
- der dunklen Allee als Ort der Angst und der Leidenschaft,
- des Grabens sowie auch des alten Hauses als Symbole der Trennung von gesellschaftlicher Ordnung und individuellen Gefühlen,
- des Dickichts, der Wildnis (dič') und des Waldes als Symbol der Gefühlsverwirrung und Einsamkeit,
- und schließlich des Abgrunds[265] als Bild der Trennung und Distanz, des Lebensmangels, der geistigen und seelischen Leere und damit der verschiedenen Formen des 'Nihilismus' ist in jüngster Zeit von Ulrich Lohff[266] sehr ausführlich und differenziert untersucht worden und soll aus diesem Grunde hier nicht im einzelnen dargelegt werden.

Wichtig für unseren Zusammenhang ist, daß die einzelnen Figuren zunächst besonderen Räumen zugeordnet werden. Die Vertreter des Provinzmilieus gruppieren sich um die Babuška und das neue Haus. Von den Vertretern des Neuen hat Rajskij zu allen erwähnten Teilräumen oberflächlichen Kontakt, ohne jedoch in sie integriert zu werden. Vera lebt von der Provinzumwelt abgesondert im alten Haus. Ihr Weg führt sie durch die dunkle Allee, über den Graben und schließlich durch das Dickicht zum Steilhang (obryv), dem eigentlichen Aufenthaltsort des 'Nihilisten' Volochov.

---

264 Die Besteigung des Berges signalisiert die Überwindung des Abgrundes und damit der Krise.

265 Der Begriff wird auch als "propast'" und "bezdna" variiert, die jedoch - im Unterschied zu "obryv" - fast nur in übertragener Bedeutung vorkommen.

266 Siehe insbesondere das Kapitel I: "Landschaftsbilder", S. 4-28.

Tušins idealisierte Rolle wird schon durch seine räumliche Attribution deutlich. Für den Waldgutbesitzer (lesničij), dessen gewohnheitsmäßige Tätigkeit in der Rodung des Dickichts und der Pflege des Waldes besteht (V, 104), bedeuten "Berge, Wälder und Abgünde" keine Hindernisse (VI, 404 ff.). Er ist deshalb dazu prädestiniert, "eine Brücke über den Abgrund zu schlagen" (V, 404) und Vera über ihr Abgrunderlebnis hinwegzuhelfen.

Nachdem Vera im Abgrund hat erfahren müssen, daß ihre Vereinigung mit Volochov ihre Hoffnung auf Lebensintensität und Lebenssteigerung nicht erfüllt, sondern im Gegenteil ihre Isolation absolut gemacht hat, ist sie bereit, in das neue Haus überzusiedeln und sich damit der Lebensform der Babuška anzuschließen.

Der Weg Veras zwischen den beiden paradigmatisch bezeichneten Möglichkeiten 'altes Haus' - 'neues Haus' beschreibt die eigentliche syntagmatische Handlungsabfolge des Romans.

2.4.4.2. Raum-zeitliche Typisierung der beiden Vermittler zwischen alt und neu

Babuška

Die raum-zeitliche Typisierung der Babuška konzentriert sich auf zwei semantische Schwerpunkte, die einander antithetisch zugeordnet sind. Diese Schwerpunkte sind:

1. ihre "feodal'naja natura" (feudale Natur),
2. ihr "zdravyj smysl" (gesunder Menschenverstand).

1. wird durch den mythologisch-zyklischen Konstruktionstyp des künstlerischen Raums modelliert und steht in der ersten Hälfte des Romans im Mittelpunkt;
2. wird durch den diskret-linearen Raumtyp modelliert und bestimmt die Typisierung in der zweiten Romanhälfte;
1. bedeutet Umweltbeherrschung und gleichzeitig Umweltabhängigkeit und betrifft die Lebensform der Babuška;
2. dagegen Autonomie innerhalb der Umgebung und betrifft ihr Bewußtsein;
2. bedeutet Überführung der Gestalt in Mehrdimensionalität, impliziert also Erweiterung, Steigerung.

Die Funktion jedes einzelnen Verfahrens besteht darin, die Verlagerung und Ablösung der Schwerpunkte sichtbar zu machen, jedes Stadium der Entwicklung festzuhalten: die anfängliche Dominanz des ersten Schwerpunkts, das Rivalitätsverhältnis zwischen erstem und zweitem Schwerpunkt und schließlich das endgültige Übergewicht des zweiten Schwerpunkts. Die Realisierung der beiden gegensätzlichen Schwerpunkte erfolgt durch eine zweiphasige Typisierung: die erste Phase ist durch ein Übergewicht statischer Typisierung (Dominanz des mythologisch-zyklischen Raumtyps), die zweite durch ein Übergewicht dynamischer Typisierung (Dominanz des diskret-linearen Raumtyps) gekennzeichnet. In der ersten Typisierungsphase dienen die Verfahren vorwiegend der Festlegung und Automatisierung der Gestalt, in der zweiten ihrer Erweiterung und Vertiefung.

Festlegung (mythologisch-zyklisches Raumprinzip)

Die integrierende Rolle der ersten Typisierungsphase läßt sich an folgenden Gedanken Rajskijs über die Babuška verdeutlichen:

> [...] gorizont ee končaetsja - s odnoj storony poljami, s drugoj Volgoj i ee gorami, s tret'ej gorodom, a s četvertoj - dorogoj v mir, do kotorogo ej dela net. (V, 228)
>
> ([...] ihr Horizont war begrenzt - auf der einen Seite von den Feldern, auf der anderen von der Volga und den Hügeln, auf der dritten von der Stadt und auf der vierten vom Wege in die weite Welt, mit der sie nichts zu tun hatte.)

Dieser Kernsatz wird in den beiden ersten Teilen des Romans durch Verfahren eindimensionaler Typisierung bestätigt.

Das Distanzverhältnis zwischen darstellendem Subjekt und dargestellter Person zeigt sich nicht nur in dem Verzicht auf Bewußtseinsdarstellung, sondern auch in der mitunter ironischen Relativierung der Gestalt. Objekt der Ironisierung sind die Elemente, die das unreflektierte Verhältnis der Babuška zu gesellschaftlichen Konventionen deutlich machen:

- die Formelhaftigkeit ihrer Sprache, die auf den intensiven Gebrauch von Sprichwörtern und Sentenzen zurückzuführen ist, z.B.:

Bog duraka, povalja, kormit! (V, 231)
(Den Seinen gibt's der Herr im Schlaf.)

Bereženogo bog berežet. (V, 233)
(Wer auf sich achtgibt, den schützt Gott.)

Jazyk moj - vrag moj! (VI, 199)
(Meine Zunge ist mein Feind)

- die mit Hilfe dieser Sprache zum Ausdruck gebrachten fatalistischen Ansichten (T. II / Kap. X);
- die Vorordnung gesellschaftlicher Gesichtspunkte vor persönliche Sympathien und Antipathien. Ein Beispiel dafür ist ihr Verhältnis zu Tyčkov, Openkin und der Krickaja.

Die Identifizierung von gesellschaftlichen und privaten Interessen korrespondiert mit einer Gleichsetzung von Figur und gegenständlicher Umgebung durch Interieurschilderungen, Beschreibungen des Gutslebens, bildhafte Darstellung von zunächst metonymischem Charakter (Parallelisierung mit den Ahnenbildern).

Ein weiteres Mittel der Festlegung ist - wie bei anderen Repräsentanten des Gutslebens, z.B. Marfen'ka - die mythologisch-bukolische Parallelisierung von Lebensrhythmus und Vorgängen in der Natur:

Želaet ona v konce zimy, čtob vesna skorej nastupila, čtob reka prošla k takomu-to dnju, čtob leto bylo teploe i urožajnoe [...] (V, 228)

(Am Ende des Winters wünscht sie, der Frühling möge eher kommen, der vereiste Fluß möge an dem und dem Tag in Gang kommen, der Sommer möge warm und fruchtbar werden [...])

Die leitmotivische Erwähnung der Schlüssel[267] - zunächst als Bestandteil des äußeren Porträts, dann als symbolischer Hinweis auf die "feodal'naja natura" der Babuška - dient der Automatisierung ihres Verhaltens.

---

267 V, 64, 68, 70.

Dennoch ist die Typisierung der ersten Phase nicht ausschließlich statisch, denn zahlreiche Hinweise lassen darauf schließen, daß sich Merkmale wie Konstanz und Mechanismus nur auf die Erfüllung einer Rollenfunktion, einer äußeren Lebensform beziehen, daß damit jedoch nicht die Persönlichkeit der Babuška erschöpft ist.

Die häufige Wiederaufnahme ihres äußeren Porträts dient nicht wie bei eindimensionalen Gestalten der leitmotivischen Etikettierung, sondern signalisiert die Komplexität und Veränderlichkeit des Charakters:

> Inogda vdrug pojavljalos' v nej čto-to sil'noe, vlastnoe, gordoe: ona vyprjamljalas', lico ozarjalos' kakoju-to vnezapnoju strogoju ili važnoju mysliju, kak budto unosivšeju ee daleko ot ėtoj melkoj žizni v kakuju-to druguju žizn'. Sidja odna, ona inogda ulybalas' tak graciozno i mečtatel'no, čto pochodila na bezzabotnuju, bogatuju, izbalovannuju barynju. Ili kogda, podperev bok rukoju ili složiv ruki krestom na grudi, smotrit na Volgu i zabudet o chozjajstve, to v lice nositsja čto-to grustnoe. (V, 73)
>
> (Manchmal kam plötzlich etwas Starkes, Gebieterisches und Stolzes in ihr zum Vorschein. Dann straffte sie sich, auf ihrem Gesicht spiegelte sich ein unvermutet strenger oder wichtiger Gedanke, der sie weit weg von diesem kleinlichen Dasein in ein anderes Leben zu tragen schien.
> Wenn sie allein war, lächelte sie manchmal so graziös und verträumt, daß sie einer sorglosen, reichen und verwöhnten Dame glich. Oder wenn sie, die Hand an die Seite gestützt oder die Arme über der Brust verschränkt, über die Volga hinschaute und ihre Haushaltsangelegenheiten vergaß, dann bekam ihr Gesicht etwas Trauriges.)

Eine weitere Abweichung von eindimensionaler Typisierung ist in dem Verzicht auf eine Festlegung der Gestalt durch ihre Vorgeschichte zu sehen: Die vage Andeutung einer möglichen früheren Verbindung zwischen der Babuška und Vatunin (V, 73) und damit der erste Hinweis auf das Abgrunderlebnis der Babuška wird erst in Teil V ausgeführt. Damit ist das Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart ausgewogen, der Raum zur Entfaltung des Charakters bleibt offen.

Auch in dieser Phase ist die Typisierung nicht einwertig. Ironische Relativierung hat hier nicht das ausschließliche Gewicht wie z.B. bei Ajanov, sondern stellt nur eine Möglichkeit

der Distanzierung des Beobachters von der Gestalt dar. Die Ironisierung der Babuška grenzt an humoristische Darstellung und wird oft von dieser abgelöst[268]. Damit zeichnet sich die Tendenz ab, kritische Distanz mit Wohlwollen und Nachsicht zu verbinden.

Mit Verfahren dieser Art verhindert der Autor in den ersten beiden Teilen des Romans eine durch die statische Methode der Typisierung ermöglichte voreilige Automatisierung der Konkretisationsarbeit des Lesers. Seine Hinweise auf ein vorhandenes, wenn auch noch nicht wirksames Potential der Babuška geben ihm gleichzeitig die Möglichkeit, eine Figur zu schaffen, die in ihrer Entwicklung 'in überzeugender Weise zu überraschen vermag'[269].

Für die Typisierung bedeutet dies: Die beiden verschiedenen Phasen überschneiden sich, dynamische Typisierung setzt nicht erst mit dem Ende statischer Typisierung ein, sondern bewirkt von Anfang an eine Relativierung der durch statische Typisierung geleisteten Festlegung und Automatisierung. Verfahren eindimensionaler Darstellung werden nur da eingesetzt, wo es sich um die soziale Struktur der Gestalt handelt (räumlich-gegenständliche Umgebung, äußerer Habitus, gewohnheitsmäßiges Verhalten, soziale Beziehungen), und bewirken dort Integration und Abgrenzung. Ihre psychologische Struktur bedarf der Verwendung anderer Verfahren.

Erweiterung

Die Übergangsphase zwischen ein- und mehrdimensionaler Typisierung endet mit dem zweiten Kapitel des dritten Teils (Vertreibung Tyčkovs). Im weiteren Verlauf des Romans dominieren Verfahren dynamischer Typisierung.

In diesem Kapitel, der Nahtstelle zwischen den beiden Schwerpunktsbereichen "feodal'naja natura" und "zdravyj smysl", be-

---

268 Vgl. das Gespräch zwischen der Babuška und Rajskij in T.II/ Kap. XVIII. - Zur Verbindung von Humor und Ironie in "Obryv" vgl. Rehm, S. 84.

269 Vgl. Forster, S. 85.

wirkt der spezifische Gebrauch der Erzählmittel eine Erweiterung und Überhöhung der Gestalt: Die Babuška wächst über die ihr zunächst gesteckten Grenzen hinaus.

Während in den ersten beiden Teilen des Romans aus der Perspektive Rajskijs eine zwar nicht durchgehend, aber vorwiegend humoristische und ironische Darstellung vermittelt wurde, dient der gleiche Standpunkt in dieser Szene der Idealisierung der Gestalt.

Die Parallelisierung mit ihrer Umgebung bewirkt nicht wie bei eindimensionalen Figuren Festlegung, sondern Darstellung von Variabilität. Wenn es von den Ahnenbildern heißt "sie blickten schärfer als am Alltag" (oni smotreli ostree, čem v budni; VI, 11), so zeigt dies , daß hier die Ahnenporträts andere Bedeutung haben als bei den Pachotins (Petersburger Milieu): Dort bewirken sie Verdinglichung des Belebten, insbesondere Reduzierung der menschlichen Gestalt, hier wird das Unbelebte selbst belebt, Dingliches personifiziert. In beiden Fällen haftet den Ahnenporträts symbolische Bedeutung an: Bei den Pachotins wird durch das Ahnensymbol Erstarrung demonstriert, bei der Babuška Leben[270].

Der Vergleich der Babuška mit dem "Bild einer der majestätischen Frauen ihres Geschlechts" (VI, 26) signalisiert nicht wie bei den Pachotins eine völlige Unterordnung unter die Autorität der Vorfahren, sondern ordnet sie ihnen gleich. Dort bedeutet die Identifizierung Abwertung, hier Aufwertung[271].

Auf den insgesamt eineinhalb Seiten, die innerhalb dieses Kapitels der Beschreibung der Babuška gewidmet sind, spiegelt sich das Hinauswachsen der Gestalt über die ihr bis dahin gesetzten Grenzen in der Wiederholung, Erweiterung und Steigerung von:

---

270 Aripovskij zeigt nicht umsonst an diesem Beispiel die stimulierende Wirkung der Darstellung Gončarovs auf die Sinnesorgane des Lesers, in diesem Fall auf visuelle Empfindungen. (Rol' chudožestvennoj detali v romanach Gončarova. In: Naukovi zap. Užgorods'kogo un-tu, T. XLI [1969], S. 76-88, hier: S. 82.

271 Zur Bedeutung der Ahnenporträts vgl. Pruckov, S. 166.

a. Bewegungen des Sichaufrichtens:
Tat'jana Markovna vdrug vstala s mesta. (Tat'jana Markovna stand plötzlich auf.) - Ona vdrug vyprjamilas'[...] (Sie richtete sich in ihrer ganzen Größe auf [...]) - Ona vdrug vyrosla v figuru, polnuju veličija [...] (Sie wuchs plötzlich zu einer Gestalt voller Größe [...]) - [...] vyprjamivšis' vo ves' rost [...] ([...] hoch aufgerichtet [...]). (V, 25 f.)

b. Handbewegungen:
[...] zavernuvšis' v šal' [...] ([...] den Schal um sich geschlagen [...]) - [...] peredvigaja ot volnenija šal' [...] ([...] den Schal vor Erregung fest um sich schlagend [...]). (V, 25 f.)

c. Gesichtsausdrücken:
[...] sverkaja glazami [...] ([...] mit funkelnden Augen [...]) - [...] pod ee sverkajuščim vzgljadom [...] ([...] unter ihrem funkelnden Blick [...]) - [...] s glazami, sverkajuščimi gnevom [...] ([...] mit zornfunkelnden Augen [...]). (V, 25 f.)

Das äußere Porträt der Babuška erweist sich damit als Mittel der Psychologisierung, diese wiederum dient der Überhöhung und Idealisierung der Gestalt.

Im Mittelpunkt der weiteren Darstellung der Babuška steht nicht mehr ihre soziale Rolle, sondern ihr autonomes Ich. Diese Verschiebung wird auch in der Änderung der räumlichen Attribution deutlich. War die Babuška bisher an den bukolischen Innenraum mit dem neuen Haus und seinem gepflegten Blumengarten gebunden, so verläßt sie in Teil V diesen Bereich ihrer alltäglichen Handlungen und geht den Weg Veras durch die Allee zum "obryv", zur Laube, dem zentralen Ort des "obryv"[272], und von dort zur Kapelle auf den Berg (VI, 326).

Dieser Verschiebung in der räumlichen Attribution entspricht die Entmechanisierung der Verhaltensweisen der Babuška. Das Ausbleiben des Leitmotivs (Vergessen der Schlüssel; VI, 113) kennzeichnet nicht wie bei eindimensionalen Figuren die Reaktion auf eine Veränderung der äußeren Umgebung, sondern bezieht sich auf eine Schwerpunktsverlagerung in der Figur selbst und erhält damit ein anderes Gewicht.

---

272 Ort der Verführungsszene (T. IV / Kap. XII).

Die gleiche Tendenz zeigt sich in der Sprache: In der zweiten Hälfte des Romans läßt die Neigung der Babuška, individuelle Erscheinungen auf allgemeine Formeln zu bringen, merklich nach. Der weitgehende Verzicht auf vorgefertigte Wendungen beweist, daß auch die Sprache dazu dient, die Autonomie der Babuška zu verdeutlichen. In den wenigen Fällen, wo die Sprache wieder zu ihrem früheren formelhaften Charakter zurückkehrt, zeigt dies das Schwanken der Babuška zwischen Konvention und 'gesundem Menschenverstand', ihren Versuch, gewohnte Lebensprinzipien auf eine Situation anzuwenden, die mit einem Rollenverhalten allein nicht zu bewältigen ist:

> "Kak ostereč' tebja? "Perekrestite!" govorit, - vspominala ona so strachom svoj šopot s Veroj. - Kak uznat', čto u nej v duše? Utro večera mudrenee, a teper' ljagu ..." - podumala potom. (VI, 123)
>
> ("Wie kann ich dich [Vera] bewahren? 'Bekreuzigen Sie mich!' hat sie gesagt", entsann sich Tat'jana Markovna voller Schrekken ihres Geflüsters mit Vera. "Wie erfahre ich, was in ihrem Inneren vorgeht? Der Morgen ist klüger als der Abend, jetzt will ich mich erst einmal hinlegen ...", dachte sie dann.)

Hier wird deutlich, daß die soziale Rolle der Babuška und die damit verbundene Verhaltensweise nicht revidiert wird, für dieses Stadium der Darstellung jedoch nur periphere Bedeutung hat.

Die Darstellung konzentriert sich zunehmend auf die innere Komplexität und Problematik der Gestalt. Dabei dienen sowohl 'innerer' als auch 'äußerer' Standpunkt der Thematisierung psychologischer Zustände. Der oben zitierte 'innere Monolog' ist nur ein Teil der Innendarstellung der Babuška, die bei ihr zwar nicht sehr häufig ist, jedoch in direkte Bewußtseinsprozesse einführt und nicht schon vollzogene Gedankengänge vermittelt[273].

Ähnliche Hinweise auf die psychologische Vielschichtigkeit der Figur werden durch Einbeziehung von Träumen (VI, 165, 329 f.) und Abwandlungen des äußeren Porträts, insbesondere der Augen, des Gesichts, der Gangart und der Gesten - vor allem in Teil V - gegeben.

Die psychologisierende Funktion leitmotivischer Darstellung zeigt sich daran, daß ein bestimmtes, leitmotivisch auftauchen-

---

273 Vgl. auch die Verwendung der 'erlebten Rede': VI, 321.

des Objekt je nach dem inneren Zustand der Person verschieden gehandhabt wird. Während in der 'Tyčkov-Szene' (T. III / Kap. II) die Behandlung ihres Schals die Lösung der Babuška aus gesellschaftlicher Starre verdeutlicht, dient das gleiche Verfahren im V. Teil des Romans dazu, die Intensivierung ihres Leidens sinnfällig zu machen (VI, 323 f.).

Die Metaphorisierung psychologischer Phänomene - der Kummer der Babuška erscheint als "Wolke" (tuča) - zeigt den Anteil der Perspektive des phantasiebegabten Rajskij an der Darstellung des inneren Zustands der Babuška, soweit sie mit den Mitteln 'äußerer' Darstellung geleistet werden kann. Rajskijs neue Sicht der Babuška als "einer anderen, ihm bis jetzt unbekannten Frau" (VI, 26) und sein Entschluß, in ihren Charakter einzudringen, stellen den Ansatzpunkt für eine systematische Ausweitung und Überhöhung der Gestalt dar, die insbesondere durch bildhafte Darstellung geleistet wird. Der prinzipielle Unterschied zu der bildhaften Darstellung eindimensionaler Figuren besteht darin, daß dort einschichtige Bilder und Vergleiche verwendet werden, deren Bezugspunkte der unmittelbaren Umgebung entnommen werden, hier mehrschichtige, die weit über die Grenzen des Milieus hinausweisen und sich anderer Anschauungssphären bedienen. Wenn der Beobachter Rajskij mit der Gestalt der Babuška ein von seinem Sockel gestiegenes Bronzemonument assoziiert, sie gleichsam von einer fremden Kraft getragen sieht oder sie mit einer "Mondsüchtigen oder Toten" vergleicht (VI, 323), so bringt dies in den klar umrissenen und abgegrenzten Charakter Aspekte des Geheimnisvollen, Übernatürlichen.

Noch größeren Ausweitungsgrad erreicht die bildhafte Darstellung durch Vergleiche mit legendären oder historischen Frauengestalten, z.B. einer "Herrscherin von Jerusalem" (ierusalemskaja gospoža), der "großen russischen Marfa" (velikaja russkaja Marfa)[274] oder den Dekabristenfrauen (VI, 324 f.).

Die Überhöhung gipfelt in dem allegorischen Schlußbild, mit dem der Roman endet:

---

274 Gemeint ist Marfa Posadnica.

> Za nim vse stojali i gorjačo zvali k sebe - ego tri figury: ego Vera, ego Marfen'ka, babuška. A za nimi stojala i sil'nee ich vlekla ego k sebe - ešče drugaja, ispolinskaja figura, drugaja velikaja "babuška" - Rossija. (VI, 430)
>
> (Immer standen sie hinter ihm [Rajskij] und riefen ihn eindringlich zu sich: seine drei Gestalten, seine Vera, seine Marfen'ka und die Babuška. Doch hinter ihnen stand noch eine andere, eine riesenhafte Gestalt und zog ihn stärker als die drei zu sich: eine andere große "Babuška" - Rußland.)

Das Ergebnis sowohl statischer als auch dynamischer Typisierung ist Ausgewogenheit: Trotz des Übergangs von Abgrenzung zu Ausweitung, von Automatisierung zu Variabilität, von Identifizierung zu Differenzierung, von zyklischer zu linearer Darstellung verliert die Gestalt nicht ihr Gleichgewicht, ihren dominierenden Grundton. Die Einführung dynamischer Typisierung revidiert nicht das Umweltverhältnis, sondern erweitert und bereichert es. Das Hinauswachsen der Babuška über ihre soziale Rolle bedeutet nicht Unbestimmtheit im Sinne von Desorientiertheit, da die anfängliche Harmonie zwischen Figur und Milieu aufrechterhalten, die Gestalt selbst jedoch vielschichtiger, komplexer wird. Die Harmonie zwischen Person und Milieu impliziert nicht wie bei eindimensionalen Figuren Enge und Stagnation, sondern betont die Stabilität und Dauerhaftigkeit der Lebensform.

Die Ausgewogenheit der raum-zeitlichen Typisierung der Babuška deutet auf die Schlüsselstellung dieser Figur in der ideologischen Anlage des Romans.

Tušin

Während die Typisierung der Babuška Ausgewogenheit zwischen zyklischem und linearem Raumprinzip r e a l i s i e r t , wird bei Tušin Ausgewogenheit lediglich d e k l a r i e r t .

Daß Gončarov in seinem Pragmatikertypus Tušin mythologisch-zyklisches und diskret-lineares Raumprinzip zu einer idealen Synthese vereinigen wollte, zeigt bereits:

1. der Vergleich der Lebensform Tušins mit dem Weg eines Planeten[275] (zyklisches Raumprinzip):

---

275 Vgl. dagegen die Bilder des 'geraden Gleises' (bzw. der

[...] emu, kak planete, očerčena orbita, po kotoroj ona dolžna vraščat'sja [...] (VI, 391)

([...] ihm ist wie einem Planeten der Weg vorgeschrieben, auf dem er zu kreisen hat [...])

2. die Betonung des Merkmals der Höhe (lineares Raumprinzip):

[...] i soveršaet svoj put' bezuprečno, vse stoit na toj vysote umstvennogo i nravstvennogo razvitija, na kotoruju, požalyj, postavili ego priroda i sud'ba [...] (VI, 392)

([...] und [er] vollendet seine Bahn tadellos und bleibt immer auf der Höhe der geistigen und moralischen Entwicklung, auf die ihn Natur und Schicksal gestellt haben [...])

Dennoch wird schon hier der lineare Charakter der Bewegungsrichtung dadurch in Frage gestellt, daß das Merkmal der Höhe als s t a t i s c h ausgewiesen wird: "A Tušin deržitsja na svoej vysote i ne schodit s nee." (Doch Tušin hält seine Höhe und steigt nicht herab; VI, 392).

In dieser metaphorischen Umschreibung deutet sich bereits das Grundprinzip der Typisierung Tušins an: Trotz seiner kompositorischen Bedeutung als Hauptfigur wird Tušin statisch typisiert. Alle Eigenschaften der Figur sind merkmalkonform und werden einem Schwerpunkt untergeordnet, der dem Leser als Harmonie von Herz, Wille und Verstand (VI, 392) nahegebracht wird. Von den übrigen eindimensionalen Gestalten unterscheidet sich Tušin dadurch, daß die Zahl seiner Merkmale im Vergleich zu diesen sehr viel größer ist. Sein Hauptcharakteristikum Harmonie wird in einer Fülle von Merkmalen wie Stärke, Solidität, Kontinuität, praktischer Sinn etc. variiert. Aufgrund der Vielzahl

---

'breiten Bahn') bei Gončarovs früheren Pragmatikertypen Petr Aduev und Štol'c (S. 93, 149 dieser Arbeit). Die Verbildlichung von Tušins Raum betont den Aspekt des Natürlichen (im Gegensatz zu den rationalistischen Programmen Petr Aduevs und Štol'cens): "Žizn' ego soveršala svoj garmoničeskij chod, kak bydto razygryvalos' strojnoe muzykal'noe proizvedenie, pod upravleniem dannych emu prirodoju sil." (VI, 391). (Gelenkt von den Kräften, die ihm die Natur verliehen hatte, verlief sein Leben in harmonischem Rhythmus nach der Art eines gemessenen musikalischen Spiels.)

seiner Eigenschaften kann man von erweiterter Eindimensionalität sprechen. Mehrdimensionale Typisierung würde bedeuten, daß Widersprüche aufgezeigt und plastisch gemacht werden, da diese Form der Typisierung auch merkmalfremde, ja merkmalkonträre Eigenschaften miteinbezieht und sich gerade auf die Kollision und wechselseitige Verdrängung der Schwerpunkte konzentriert.

Auch bei Tušin ist von Widersprüchen die Rede, jedoch nur die Rede. Während mehrdimensionale Typisierung Widersprüche in einem dynamischen Entwicklungsprozeß sichtbar macht (vgl. die Typisierung der Babuška), versucht der Autor durch Rajskij, die für den Leser nicht erfahrbare Widersprüchlichkeit Tušins unter dem Oberbegriff der Harmonie zu synthetisieren und führt damit den Begriff der Widersprüchlichkeit ad absurdum:

> [...] Rajskij udivljalsja do naivnosti kakim-to naružno budto protivopoložnostjam, garmoničeski uživavšimsja v nem: mjagkosti reči, obraščenija - s tverdost'ju, počti metodičeskoju, namerenij i postupkov, nenarušimoj pravil'nosti vzgljada, strogoj spravedlivosti - s dobrotoj, tonkoj, prirodnoj, a ne vyrabotannoj gumannost'ju, snischoždeniem, - dalee, smesi kakogo-to trogatel'nogo nedoverija k svoim ličnym kačestvam, robkich i stydlivych somnenij v sebe - s smelost'ju i nastojčivost'ju v rasporjaženijach, rabotach, postupkach, delach. (VI, 390)
>
> ([...] Rajskij war fast naiv verwundert, wie er [Tušin] gewisse, äußerlich einander scheinbar widersprechende Eigenschaften harmonisch in sich vereinigen konnte: Sanftmut in Rede und Umgang mit einer fast systematischen Härte des Planens und Vorgehens, unbeirrbaren Blick für das Richtige und strengen Gerechtigkeitssinn mit Güte und feiner, angeborener, nicht anerzogener Menschlichkeit und Nachsicht, - ein gewisses rührendes Mißtrauen gegenüber seinen persönlichen Eigenschaften, schüchterne, verschämte Zweifel an sich selbst mit Kühnheit und Beharrlichkeit in seinen Anordnungen, bei seiner Arbeit, in seinem Auftreten und bei seinen Geschäften.)

Wo Widersprüche lediglich konstatiert, aber nicht erfahrbar gemacht werden, handelt es sich um statische Darstellung. Die Beschreibung Tušins stellt die These Uspenskijs, wonach Hauptfiguren im Prinzip mit entgegengesetzten Verfahren wie Nebenfiguren dargestellt werden[276], in Frage. Begriffe wie Statik, Auto-

---

276 Uspenskij, S. 178.

matismus, 'äußerer' Standpunkt, die Uspenskij der Darstellung von Nebenfiguren vorbehält und die auch für die Nebenfiguren in "Obryv" zutreffen, gelten gleichermaßen für die Darstellung Tušins. Stärker als bei der Mehrzahl der eindimensionalen Gestalten ist die Typisierung Tušins durch Einseitigkeit der Wertung gekennzeichnet. Schon das oben angeführte Zitat weist auf die idealisierende Funktion der Darstellung hin. Bezüglich der Verflechtung von Wertung und Verfahren ist die Charakterisierung Tušins mit der karikaturhaften Darstellung der Krickaja vergleichbar.

Entsprechend zeichnet sich die Darstellung Tušins auch durch Reduktion aus. Dies gilt besonders für die Frage der Erzählperspektive. Während sich der Autor zur Darstellung der Babuška einer Vielzahl von Standpunkten bedient[277], erfolgt die Darstellung Tušins in der Hauptsache aus der Perspektive Rajskijs und wird durch vereinzelte Kommentare der Babuška und Veras ergänzt[278]. Der größte Teil der Charakteristik verteilt sich auf die Kapitel XIX (T. III) und XVIII (T. V); in beiden Fällen ist Rajskij Träger des Erzählerstandpunkts. Der fast ausschließliche Gebrauch der Perspektive Rajskijs auf Kosten der Selbstäußerung der Figur bedeutet eine Einschränkung der Sicht- und Realisierungsmöglichkeiten der Person und damit Festlegung. Er gibt dem Autor gleichzeitig die Möglichkeit, Wertungen auszusprechen, deren didaktischer Charakter sich in einem rein auktorialen Kom-

---

277 Bis einschließlich Teil IV liegt das Hauptgewicht der Darstellung der Babuška auf Erzählerkommentaren und Kommentaren Rajskijs, in Teil V gewinnt die Perspektive Veras sowie der 'innere' Standpunkt der Babuška erhöhte Bedeutung. Angesichts der früher erörterten größeren Authentizität einer Darstellung, die vom Standpunkt Veras gegeben wird, läßt also schon die Technik der Erzählperspektive darauf schliessen, daß die Rolle der Babuška am Schluß des Romans ungleich größer ist, als es zunächst scheinen mag. Darüber hinaus dienen Kommentare zahlreicher anderer Personen, darunter auch drittrangiger wie der Diener, der vielseitigen Beleuchtung der Gestalt.

278 Dialoge, an denen Tušin beteiligt ist, sind selten; sie setzen erst im V. Teil des Romans verstärkt ein. Kap. XV: Tušin-Vera; Kap. XVI: Tušin-Volochov; Kap. XX: Tušin-Babuška.

mentar sehr viel schwieriger verbergen ließe[279].

Ebenso wie bei der Typisierung der übrigen eindimensionalen Gestalten ist bei Tušin die für statische Typisierung unerläßliche Distanz zwischen darstellendem Subjekt und dargestelltem Objekt erfüllt. Faktoren, die das erforderliche Distanzverhältnis in Frage stellen und die Kompetenz Rajskijs als zuverlässiger Beobachter einschränken könnten - Stimmungsschwankungen und daraus resultierende Interpretationsschwankungen - werden dadurch ausgeschaltet, daß:

1. Rajskijs Verhältnis zu Tušin auf Bewunderung, also begrenztem persönlichen Engagement beruht;
2. der Erzähler versichert, auch in diesem Fall bediene sich Rajskij seiner Phantasie, ohne dabei jedoch Tušin zu einer romantischen Idealgestalt zu machen (VI, 389);
3. der Erzähler als Regulativ ständig gegenwärtig bleibt. Letzteres zeigt sich im ständigen Wechsel der Erzählperspektive, einem Wechsel von 'inneren Monologen' bzw. 'erlebter Rede' Rajskijs und Erzählerkommentar. Dabei wird der Übergang zwischen auktorialem Kommentar und 'innerer Rede' der Person durch die für Gončarov so charakteristische Handhabung der personalen Darstellung kaum wahrnehmbar, denn:

- die Sprache des Erzählers gleicht sich in Lexik, Phraseologie und Redestil mehr an die Sprache seiner Figuren an als umgekehrt[280].
- die Wortverleihung des Erzählers an die Figur bildet oft den Abschluß des 'inneren Monologs', nicht seinen Anfang. Die ausführliche Charakteristik Tušins in T. V / Kap. XIV endet mit den Worten: "All das dachte Rajskij [...]" (Vse èto dumal Rajskij

---

279 Die Dominanz des auktorialen Kommentars bei der Darstellung des Verhältnisses Ol'ga-Štol'c hat Gončarov wiederholt den Vorwurf der Didaktik eingebracht, so bei Ehre, Oblomov and his Creator, S. 209 ff.

280 Zum Verhältnis zwischen Autoren- und Personenrede vgl. die beiden bereits erwähnten Aufsätze von V.B. Brodskaja.

[...]; VI, 394)[281].

Die organische Verbindung von Autoren- und Personenrede bedeutet in diesem Fall: Vereinheitlichung des darstellenden Mediums und damit weitere Reduktion der Subjektsprismen[282], Festlegung der Gestalt durch Stabilisierung der Kompetenz des Standpunktträgers, Absicherung des Autors hinter der Perspektive einer Romanfigur.

Die gelegentliche Hinzuziehung anderer Subjektsprismen (Vera, Babuška) hat ebenfalls Stützungsfunktion: Mit dieser Maßnahme trägt der Autor nicht nur der durch die Person Rajskijs bedingten 'Unzuverlässigkeit' der Darstellung Rechnung, er versucht damit auch, den Verzicht auf direkte Darstellung der Umgebung und Lebensform Tušins zu kompensieren.

Schon bei Štol'c war die Unbestimmtheit des künstlerischen Raums als Mangel empfungen worden. Sie ließ sich dort jedoch mit der Intention des Autors erklären, in der Figur Štol'cens eine Synthese aus anthropologischen und historisch-sozialen Repräsentationsformen auf einer möglichst umfassenden, universalen, nicht schichtenspezifisch festgelegten Grundlage zu realisieren.

Wenn Gončarov in "Obryv" konkretere Aussagen über die Tätigkeit seines Pragmatiker-Typus macht, so mag dies durchaus eine Folge der vielerorts geübten Kritik an der Darstellung Štol'cens[283] sowie der eigenen Einsicht in die Problematik dieses Typus[284] sein. Dennoch bleibt die Form der Darstellung von Tušins sozialem Raum - seinem Waldgut - und seiner praktischen Tätigkeit als "erster, stärkster Arbeiter unter seinen Arbeitern" (VI, 395 f.) fragwürdig, da sie nur einem Bericht Rajskijs zu entnehmen ist. Wie bei Štol'c versäumt der Autor, seinen Hel-

---

281 Vgl. V.K. Favorin, O vzaimodejstvii avtorskoj reči i reči personažej v jazyke trilogii Gončarova. In: Izvestija AN SSSR. Otdelenie literatury i jazyka 9 (1950), S. 351-361.

282 Mit dem Begriff des Subjektsprismas meint V. Vinogradov die subjektiv gefärbte Darstellung einer Gegebenheit aus der Perspektive eines Erzählers oder einer Romanfigur. (O jazyke Tolstogo. In: Literaturnoe nasledstvo 35/36 [M.-L. 1939], S. 117-220, hier: S. 179 ff.)

283 Vgl. dazu Azbukin, I.A. Gončarov v russkoj kritike, S. 106 ff

284 Vgl. Gončarov, VIII, 80 ("Lučše pozdno, čem nikogda").

den in typischen Beziehungen zu z e i g e n . Seine direkte soziale Umgebung entzieht sich dem Leser, das gleiche gilt von seiner intellektuellen Physiognomie, die mehr durch Deklarationen Rajskijs als durch Äußerungen der Gestalt selbst zu erstellen ist. Aus diesem Grunde kann Tušin die Rolle eines Motors gesellschaftlicher Veränderungen (lineares Raumprinzip) nicht ausfüllen, auch wenn ihm diese von Rajskij zugesprochen wird. Tušin selbst artikuliert seinen Fortschrittsgedanken nur als Kritik an der Überbewertung alter Bräuche und Grundsätze, paßt sich im übrigen jedoch völlig an die moralischen Wertmaßstäbe der Babuška an.

Das bedeutet, daß die Ausführung der in der Babuška angelegten Ansätze an Tušin delegiert, von diesem jedoch nicht geleistet wird. Evolution wird von Tušin nur verkörpert, nicht realisiert.

Dieser Mangel an einer für den Leser wahrnehmbaren Integration der Figur in ihre räumliche und soziale Umgebung wird durch eine Fülle von Benennungen ausgeglichen, deren identifizierende und gleichzeitig idealisierende Funktion evident ist. Ein Name wie Ivan Ivanovič Tušin betont:

1. die Durchschnittlichkeit der Figur und schafft damit Identifizierungsmöglichkeiten für den Leser;
2. die Festigkeit und Solidität des Charakters als Grundmerkmal ("Tušin" von "tušit'"; ursprüngl. Bedeutung: beruhigen)[285].

Hierin zeigt sich die Tendenz zu positiver Bewertung der Durchschnittlichkeit, des Normalen der Gestalt ab[286].

---

285 Vgl. M. Vasmer, Russisches etymologisches Wörterbuch, III, Heidelberg 1958, S. 158.

286 Vgl. dagegen die Figur Ivan Ivanovič Ajanovs, deren im Namen angedeutete Durchschnittlichkeit gerade Objekt ironischer Darstellung ist (T. I / Kap. I). - Die noch negativere Bewertung des Durchschnittlichen bei Alekseev ("Oblomov") drückt sich schon im Motiv der Namensverwechslung aus: "Ves' êtot Alekseev, Vasil'ev, Andreev, ili kak chotite, est' kakoj-to nepolnyj, bezličnyj namek na ljudskuju massu, gluchoe otzvučie, nejasnyj ee otblesk." (IV, 33). (Dieser ganze Alekseev, Vasil'ev, Andreev oder wie er sonst

Gerade die Darstellung Tušins bedient sich einer Vielzahl von Verallgemeinerungen und Gleichsetzungen,deren Bezugspunkte jedoch für den Leser ebenso wenig unmittelbar erfaßbar sind wie die direkte Umgebung des Helden. Daß Tušin die Qualitäten eines Robert Owen besitzt, muß sich der Leser mehr sagen lassen, als daß er es erlebt:

> V êtoj prostoj russkoj, prakticeškoj nature, ispolnjajuščej prizvanie chozjaina zemli i lesa, pervogo, samogo djužego rabotnika meždu svoimi rabotnikami, i vmeste rasporjatidelja i rukovoditelja ich sudeb i blagosostojanija, on videl kakogo-to zavolžskogo Roberta Ovena! (VI, 395 f.)
>
> (In diesem einfachen, russischen Mann der Praxis, der seine Berufung als Guts- und Waldbesitzer, als erster, stärkster Arbeiter unter seinen Arbeitern erfüllte und gleichzeitig über ihr Geschick und Wohlergehen bestimmte, sah er [Rajskij] eine Art Robert Owen von der Volga!)

Der Versuch, die Gestalt auch auf der Ebene bildhafter Darstellung mit ihrer gegenständlichen und sozialen Umgebung zu harmonisieren, zeigt sich im Gebrauch zahlreicher Tiervergleiche, von denen der Vergleich mit einem Bären die gesamte Darstellung leitmotivisch durchzieht[287]. Die zentrale Bedeutung dieses Vergleichs (Betonung der Schutzfunktion und Stärke Tušins) geht nicht nur aus dem Faktum seiner häufigen Wiederaufnahme, sondern auch aus der Art und Vielfalt seiner Präsentation hervor: Über

---

heißen mag, ist ein unvollständiger, unpersönlicher Abklatsch der Masse, ihr dumpfer Widerhall und unklarer Widerschein.) - Wenn Setchkarev (S. 227) die Kritik an der künstlerischen Realisierung Tušins mit dem Argument abwehrt, Gončarov mache Tušin nicht perfekt, so verkennt er, daß gerade die - deklarierte - Durchschnittlichkeit Ansatzpunkt zur Idealisierung ist. Die Kritik an Tušin richtet sich ja weniger gegen die Beschaffenheit der Merkmale als gegen die Form ihrer Vermittlung: Tušins Merkmale werden nicht syntagmatisch entfaltet, sondern der Leser sieht sich unmittelbar mit dem Gesamtparadigma typischer Merkmale konfrontiert.

287 VI, 103, 106, 230, 307, 309, 361, 372, 377, 404. - Andere Tiervergleiche: "ein wildes Tier, das zum Sprung gegen den Feind ansetzt" (zver', gotovyj skaknyt' na vraga; VI 306). Vor seiner Begegnung mit Volochov stöhnt Tušin "wie ein müdes Pferd" (kak ustalyj kon'; VI, 380).

die einfache Nennung hinaus erscheint der Vergleich mit einem Bären in Wortzusammensetzungen als "bärenhafte Stärke seines Organismus", "Bärendienst" oder "Bärenrolle" oder als Gesprächsinhalt, etwa in einem symbolischen Gespräch zwischen Vera und Tušin über Bären und Zauberer[288] (T. III / Kap. XIII). Im Unterschied zu den Leitmotiven der Nebenfiguren[289] wird das Leitmotiv Tušins thematisiert und erhält damit besonderes kompositorisches Gewicht. Daß ein großer Teil der bildhaften Darstellung Tušins aus der Perspektive Veras erfolgt und nicht wie bei den übrigen eindimensionalen Figuren fast ausschließlich der Perspektive Rajskijs zuzurechnen ist, zeigt das Bemühen des Autors um erhöhte Glaubwürdigkeit der Darstellung.

Wo Vergleiche nicht nur aufgrund ihrer leitmotivischen Verwendung, sondern auch durch das Vergleichsobjekt selbst den Eindruck von Invariabilität evozieren, wird der festlegende Effekt der Darstellung umso größer. Kommentare Rajskijs, die Tušin als "einfache, klare Figur" (VI, 389), "aus einem Guß wie edles Metall" (čistyj samorodok, kak slitok blagorodnogo metalla; VI, 390) qualifizieren, sind charakteristische Verfahren statischer Darstellung.

Und schließlich wird die mit der Planetenmetapher betonte Kontinuität der Lebensform Tušins dadurch in Frage gestellt, daß die Ausnutzung der Dimension der Vergangenheit hier dem Autor offensichtlich unmöglich ist. Der Verzicht auf die bei Gončarov sonst so beliebte genetische Interpretation (vgl. dagegen Štol'c) bedeutet, daß ein Verständnis der Figur aus ihrer Entwicklung heraus verhindert wird - ein weiterer Beweis dafür, daß es dem Autor nicht gelingt, seinen Helden als Evolutionsträger zu realisieren. Unermüdliche Deklarationen Rajskijs, in

---

288 Diese Opposition ist wohl als Vorausdeutung auf den späteren Konflikt zwischen Vera und Volochov zu verstehen. Der Name Volochov kann als Ableitung von russ. "volchv" = Wahrsager, Zauberer gedeutet werden.

289 Beispiel: der Kratzfuß Vatunins (V, 218, 219, 223; VI, 229, 355), der dessen übertriebene Korrektheit und Höflichkeit kennzeichnet.

denen die Zukunftsbedeutung Tušins, "unserer wahren 'Aktionspartei', unserer gewissen Zukunft" (VI, 394) betont wird, vermögen diese Lücke schwerlich zu schließen.

Ebenso wie bei den übrigen eindimensionalen Figuren impliziert bei Tušin der Verzicht auf Darstellung von Entwicklungen auch einen Verzicht auf psychologische Vertiefung der Gestalt. In den seltenen Fällen, wo Tušin auf personaler Ebene dargestellt wird, geschieht dies nicht im Assoziationsstil, sondern als auktoriale Aufzählung von Gedanken, selbst wenn es sich der Form nach um 'erlebte Rede' handelt:

> Dejstvitel'no li končalas' ee drama? Ne opomnilsja li Mark, čtó on terjaet, i ne brosilsja li dogonjat' uchodjaščee sčast'e? Ne karabkaetsja li za neju so dna obryva na vysotu? Ne ogljanulas' li i ona opjat' nazad? Ne podali li oni drug drugu ruki navsegda, čtob byt' sčastlivymi, kak on, Tušin, i kak sama Vera ponimaet sčast'e? (VI, 373)
>
> (War ihr [Veras] Drama wirklich zu Ende? War es Mark nicht wirklich in den Sinn gekommen, was er verloren hatte, und jagte er dem davongleitenden Glück nicht nach? Kletterte er nicht vom Abgrund die Höhe hinauf, um sie [Vera] zu holen? Richtete nicht auch sie vielleicht den Blick zurück? Hatten sie sich inzwischen nicht für immer die Hände gereicht, um auf eine Weise glücklich zu sein, wie er, Tušin, und wie Vera selbst das Glück verstanden?)

Das gleiche Ergebnis - Relativierung der 'erlebten Rede' in ihrer Funktion als unmittelbare Wiedergabe subjektiven Erlebens - wird erreicht, wenn innerhalb der 'erlebten Rede' die Erzählergegenwart in einer Parenthese sichtbar gemacht wird:

> Uželi darom bilsja on v ètoj bitve i ustojal na nogach, ne dobyv pogibšego sčast'ja. Byla odna tol'ko neodolimaja gora: Vera ljubila drugogo, nadejalas' byt' sčastliva s ètim drugim - vot gde nastojaščij obryv! Teper' nadežda ee umerla, umiraet, po slovam ee ("a ona nikogda ne lžet i znaet sebja," podumal on) - sledovatel'no, ničego net bol'še, nikakich gor! A oni ne ponimajut, vydumyvajut prepjatstvija! (VI, 404)
>
> (Hatte er sich wirklich vergeblich in diesem Kampf geschlagen und sich nicht umwerfen lassen, hatte er das Glück nicht erlangt? Es hatte nur ein einziges, unüberwindliches Hindernis gegeben: Veras Liebe zu einem anderen, mit dem sie gehofft hatte, glücklich zu werden - das war ein wirklicher Abgrund gewesen! Jetzt war ihre Hoffnung zunichte, im Schwinden begriffen, wie sie selbst sagte ("und sie lügt nie, sie kennt sich," dachte er) - folglich gibt es nichts mehr,

keinerlei Berge! Doch das begriffen sie [Babuška und Vera] nicht, sondern dachten sich neue Hindernisse aus!)

Ein Vergleich der Innenansichten Tušins mit den 'inneren Monologen' der Helden Tolstojs[290] zeigt, daß Tolstoj zwar auch auf die unmittelbare Darstellung einer psychischen Entwicklung selbst verzichtet, daß es ihm jedoch gelingt, "die Schwingungen, die Vibrationen in einem gegebenen Gefühl oder Zustand zu beschreiben"[291], während es Gončarov - wie schon bei Štol'c - auch bei Tušin offenbar unmöglich ist, den emotionalen Vorgängen in der Gestalt formal zu entsprechen. Bei dieser Art von Gedankenwiedergabe fällt es dem Leser schwer, Tušins innere Qualen, Zweifel und Unsicherheit wahrzunehmen, sich mit dem inneren Zustand der Gestalt zu identifizieren.

Die Untersuchung zeigt, daß Tušin trotz der Vielzahl seiner Merkmale und seiner kompositorisch bedeutsamen Rolle als Hauptfigur nicht nur eindimensional ist, sondern auch das Kriterium der Nachvollziehbarkeit nicht erfüllt. Die Besonderheit seiner Typisierung läßt sich mit Roman Ingardens Theorie der "schematisierten Ansichten in literarischen Werken"[292] beschreiben. Die "Parathaltung" der schematisierten Ansichten vollzieht sich im Falle Tušins jedoch in der Weise, daß nicht die "Gegenständlichkeiten", d.h. die Person und ihre Verhaltensweisen sowie ihre Umgebung dargestellt werden, sondern "die ihnen zugehörigen Ansichten" - also die Sicht Rajskijs bzw. des Erzählers von Person und Milieu - "s e l b s t im Texte des literarischen Werkes

---

290 Beispiel: der Monolog Karenins unmittelbar vor seinem ersten Zusammenstoß mit Anna. (L.N. Tolstoj, Sobranie sočinenij v dvadcati tomach, M. 1960-1965, VIII [1963], S. 170 f.)

291 Turgenev über Tolstojs Methode der Charakterdarstellung. (I.S. Turgenev, Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati vos'mi tomach, M.-L. 1960-1968, Pis'ma v trinadcati tomach, M.-L. 1961-1968, VII [1964], S. 64 f.: Brief an P.V. Annenkov vom 26.2.1868 [11.3.].)

292 Ingarden geht davon aus, daß in einem literarischen Werk nur schematisierte Ansichten auftreten können. Die Aufgabe des Autors bestehe darin, diese schematisierten Ansichten zur

b e s c h r i e b e n werden[293]. Die Gestalt erscheint "nur als etwas mittelbar Dargestelltes"[294] und ist nicht wahrnehmungsmäßig bestimmt. Die schematisierte Ansicht wird dem Leser thematisch gegeben, ohne jedoch von ihm erlebt werden zu können.

Während bei den übrigen eindimensionalen Figuren des Romans ein Signal, z.B. ein Leitmotiv, genügt, um die Aktualisierung durch den Leser zu automatisieren[295], bedarf es bei Tušin eines Höchstmaßes an Deklaration, um die Konkretisationsarbeit des Lesers in die gewünschte Richtung zu lenken. Das Ergebnis ist: Addition anstelle von Synthese. Die idealen Merkmale Tušins verbinden sich nicht organisch in der von Rajskij deklarierten Harmonie, da Tušin mangels Selbstdarstellung die Liste der ihm zugewiesenen Tugenden nicht ausfüllt.

Der Grund für die von der Kritik immer wieder getadelte Abstraktheit und Unglaubwürdigkeit Tušins[296] liegt in der Nichterfüllung von Voraussetzungen, die Ingarden folgendermaßen beschreibt:

> Die große Kunst des Dichters liegt darin, von den psychischen Zuständen und Charakterzügen der Helden nicht bloß zu r e d e n , sondern sie in solchen Sachverhalten darzustellen, daß die Erlebnissituationen und Ansichten, in welchen sich die betreffenden psychischen Realitäten offenbaren, bestimmt und in ihrer Präsentationsfunktion dem Leser aufgezwungen werden. Fehlt diese Darstellungsweise, werden die entsprechenden inneren Ansichten nicht paratgehalten und wird das betreffende psychische Individuum auch nicht in seinen "äußeren" Verhaltensweisen gezeigt, dann hat man es nur mit leblosen, "papiernen" Gestalten zu tun.[297]

Aktualisierung durch den Leser vorzubereiten, konkreter zu gestalten, "paratzuhalten". (Das literarische Kunstwerk, Tübingen ²1960, S. 270 ff.)

293 Ebd., S. 284 f. Hervorhebung im Original.

294 Ebd., S. 284

295 Beispiele: die leitmotivischen Etikettierungen Egors als "Witzbold" (zuboskalec; V, 241, 242, 290, 338) und Jakovs als "gottesfürchtig" (nabožnyj; V, 240, 339).

296 So bei A.M. Skabičevskij, Staraja pravda (1869). In: I.A. Gončarov v russkoj kritike, S. 311 ff. - Desgl. bei André Mazon, Un maître du roman russe, S. 225 ff.

297 Ingarden, S. 293; Hervorhebung im Original.

Die raum-zeitliche Typisierung Tušins zeigt, daß die Verbindung von Begriffen wie 'Statik' und 'neu' ein Widerspruch in sich ist. Das Ergebnis ist ein normativ-programmatischer Held, der mangels Nachvollziehbarkeit zum blassen Schema herabsinkt.

2.4.4.3. Raum-zeitliche Typisierung der mehrdimensionalen Vertreter des Neuen

In den beiden ersten Romanen wurden die Vertreter der Provinzidylle (typisiert nach mythologisch-zyklischem Raumprinzip) in die 'reale' Alltagswelt Petersburg (modelliert nach diskret-linearem Raumprinzip) transponiert. Die bukolische Lebensform diente der Motivierung des Scheiterns der Helden im realen Raum - mit je unterschiedlichen Konsequenzen: Integration in den neuen Raum (OI) oder Desintegration ("Oblomov").

"Obryv" zeigt hier eine weitere Abweichung in der räumlichen Modellierung des Gegensatzes alt-neu: die Vertreter des Neuen Vera, Volochov und Rajskij[298] werden vor dem Hintergrund des Provinzlebens gezeigt. Und während die Provinzidylle durch Korrelation von zyklischem und linearem Raumprinzip zum 'realen' Alltagsraum erweitert ist (Figur der Babuška), wird die 'Realität' des Neuen relativiert, in der radikalsten Form bei Volochov, wie die raum-zeitliche Typisierung dieser Figur deutlich machen wird.

Volochov

Das Verhältnis des 'Nihilisten' Volochov zum umgebenden Raum wird in <u>drei Phasen</u> modelliert, in denen jeweils ein anderer Schwerpunkt der Gestalt im Mittelpunkt der Typisierung steht. Diese drei Schwerpunkte sind:

1. der 'Zyniker';
2. der 'Prophet';
3. der 'Gescheiterte'.

---

298 Tušin wird wegen seiner schon erörterten Sonderstellung hier nicht berücksichtigt.

Während die in den beiden ersten Teilen des Romans aufgezeigten Merkmale den Zyniker Volochov kennzeichnen, verliert dieser Schwerpunkt mit Kap. XXIII von Teil III seine ausschließliche Bedeutung. Der Zyniker Volochov wird mit dem Propheten Volochov kontrastiert, ohne daß damit der erste Schwerpunkt schon revidiert würde. Das antithetische Verhältnis der beiden Schwerpunkte weist auf die Widersprüchlichkeit der Gestalt hin, die durch die Einführung eines neuen, mit den beiden ersten Schwerpunkten ebenfalls kontrastierenden Schwerpunktes - Volochov als Gescheiterter - im IV. Teil des Romans verdeutlicht und im V. Teil schließlich aufgelöst wird.

Mit der endgültigen Verdrängung der beiden ersten Schwerpunkte durch den dritten werden diese zu Rollen entwertet, die sich als unvereinbar mit der Realität und somit auch mit dem Ich Volochovs erwiesen haben und deshalb entfallen müssen.

Die Zahl der Schwerpunkte, ihr Kontrastverhältnis und ihre auf Entwicklung hinweisende Verlagerung sind Beweis für die Dominanz des diskret-linearen Raumprinzips und damit für die Mehrdimensionalität Volochovs.

Wie bei der Babuška zeichnet auch bei Volochov die raum-zeitliche Typisierung den Weg vom Rollenverhalten zum Wesen der Gestalt nach. Dennoch haben die Verfahren bei beiden Figuren prinzipiell verschiedene Bedeutung: Bei der Babuška dienen sie dazu, die Gestalt nach anfänglicher Identifizierung mit ihrer Umgebung über diese hinaus, jedoch nicht gegen sie zu führen, während Volochov zunächst - als Zyniker und als Prophet - seiner Umwelt gegenüber - , als Gescheiterter dann in sie gestellt wird, ohne jedoch integriert zu werden.

Volochovs Übergang von bewußter Negation der Wirklichkeit in Leiden an der Wirklichkeit wird als Übergang von indirekter zu direkter Darstellung realisiert. Indirekte Darstellung bedeutet: Gegenüberstellung Volochovs zu seiner Umgebung und zu sich selbst, direkte dagegen: Identifizierung der Gestalt mit sich selbst innerhalb ihrer Umgebung.

Gegenüberstellung

Eine erste Gegenüberstellung Volochovs mit seiner sozialen Umgebung erfolgt im Rahmen einer indirekten Einführung der Figur. Vor seinem ersten Auftreten wird Volochov von verschiedenen Provinzbewohnern charakterisiert[299]. Ihre Urteile zeigen, daß alle Mitglieder der bestehenden Gesellschaft sich von ihm distanzieren und sein Verhalten mit den innerhalb der Gesellschaft geltenden Normen als unvereinbar erachten[300]. Aussagen über Volochovs Lebensgewohnheiten, wonach er Seiten aus Büchern reiße, um sich daraus Zigaretten zu drehen, das Schreckgespenst der Stadt und Objekt allgemeiner Furcht sei (V, 128), auf Tyčkov schieße und Hunde auf die Krickaja jage (V, 222), legen ihn schon als Kontrastfigur zu den Provinzbewohnern fest, auch wenn es an dieser Stelle noch heißt, Volochov sei "ein Rätsel für alle" (V, 222; Vatunin über Volochov). Daß trotz der Variabilität der Erzählperspektive - als Träger des Erzählerstandpunkts fungieren Kozlov, Kozlova, Babuška, Vatunin, Krickaja und Marfen'ka - die Aussagen mehr oder weniger kongruent sind, nämlich das provozierende Verhalten Volochovs festhalten, unterstreicht die Ausnahmestellung innerhalb seiner Umgebung.

Ein weiteres Mittel indirekter Darstellung stellt der Verzicht auf detaillierte Beschreibungen der räumlichen Umgebung dar, wie sie bei den eindimensionalen Figuren (mit Ausnahme Tušins) und der Babuška die Regel sind. Bei Volochov beschränkt sich die Darstellung auf die Erwähnung seines unordentlichen, im übrigen spärlich eingerichteten Zimmers (V, 345). Hierdurch wird ebenso wie durch Volochovs provozierendes Verhalten sein Distanzverhältnis zur Umgebung und seine bewußte Vernachlässigung ihrer Normen deutlich.

---

299 V, 128, 167, 211, 221, 222.

300 Die vergleichsweise milden Urteile Kozlovs und Vatunins werden durch die jeweilige Charakteristik dieser Figuren in ihrem Gewicht relativiert: Kozlov ist durch die idealisierende Sicht seiner Umwelt gekennzeichnet, Vatunin durch seine Höflichkeit.

Eine ähnliche Tendenz zeigt sich in der sprachlichen Typisierung. Die Sprache Volochovs ist zunächst im wesentlichen durch ihren Reichtum an Schimpfwörtern und Vulgarismen, ihren groben und provokativen Ton gekennzeichnet. Ausdrücke wie "duračina" (Dummkopf), "urod" (Mißgeburt), "svin'ja" (Schwein), "osel" (Esel), "durak" (Dummkopf), "koza" (Ziege), "glupec" (Dummkopf)[301] sind charakteristisch für das Idiom des Zynikers Volochov.

In ironisch-sarkastisch zugespitzten Wendungen drückt sich Volochovs Verachtung gegenüber seiner Umgebung aus:

- [...] vse prokisli bylo zdes' ... V gimnazii plesen' zavelas'. (IV, 71)

("[...] alle versauern hier ... Das Gymnasium ist schon ganz verschimmelt.")

- Mozgi-to u nich u vsech presnye ... (ebd.)

("Sie haben alle schon ganz stockige Hirne ...")

Das gleiche zynische und auf Distanz bedachte Umweltverhältnis manifestiert sich in der Titulierung Vatunins als "zuckersüßer Marquis" (sacharnyj markiz; V, 271) oder in einer Abqualifizierung der Reden Rajskijs als "Süßholzraspeln" ("Chorošo, sacharničajte, kak chotite!"; VI, 212).

Vergleicht man wechselseitige Charakterisierungen Volochovs und Rajskijs wie etwa

- [...] neudačnik! (Volochov über Rajskij)
- [...] russkij ... Karl Mor! (Rajskij über Volochov) (V, 287)

- eine Opposition also von Appelativum und bildhaftem Ausdruck - so wird dadurch die Prägnanz und Knappheit der Sprache des Zynikers umso deutlicher. Die syntaktischen Besonderheiten dieser Sprache - der Verzicht auf komplizierte hypotaktische Gefüge und die Vorliebe für kurze Sätze von mitunter aphoristischem

---

301 V, 268; VI, 38, 71, 179, 211, 337. - Zur Sprache Volochovs vgl. W.H. Schmidt, S. 126-128; desgl. Kostjučenko, S. 339-342.

Charakter - verstärken die Anschaulichkeit und Einprägsamkeit der Sprache.

Wie bei dem 'Nihilisten' Bazarov in Turgenevs Roman "Otcy i deti" (1862) kennzeichnet die Sprache des Zynikers Volochov Abneigung gegen Abstraktheit und Weitschweifigkeit, gegen Emphase und Emotionalität. Beiden Typengestalten ist das Bemühen gemeinsam, Form und Inhalt der eigenen Rede zu kontrollieren und damit ein weiteres Distinktivmerkmal zwischen Umgebung und Ich herzustellen[302].

In sehr viel höherem Maße jedoch als bei Bazarov wird bei Volochov die Sprache von Kommentaren begleitet, in denen die Redeweise Volochovs direkt bewertet wird: verba dicendi werden durch adverbiale Bestimmungen wie "ungeduldig" (neterpelivo), "kalt" (cholodno), "rücksichtslos" (bez ceremonii), "ironisch" (ironičeski), "spöttisch" (s usmeškoj), "böse lachend" (zlym smechom), "verächtlich" (nebrežno) (V, 268 ff.) umschrieben.

Damit zeigt sich, daß die Gegenüberstellung Volochovs mit seiner Umgebung mit negativer Wertung verbunden ist. Wenn der Erzähler seine Wertung als Eindruck des Beobachters Rajskij tarnt und somit an eine andere Instanz delegiert, so ermöglicht ihm dies die Wahrung einer Scheinobjektivität.

Einen weiteren Versuch, die Gestalt durch negative Darstellung von ihrer Umwelt abzugrenzen, stellt die Kette von Tiervergleichen dar, unter denen dem Vergleich mit einem Wolf zentrale Bedeutung zukommt[303]. Die Ausführung dieses Vergleichs erfolgt zunächst aus der Perspektive Rajskijs. Die Wahl dieses aufgrund seiner psychologischen Merkmale zu übersteigertem Engagement geradezu prädestinierten Standpunktträgers zeigt das Bemühen des Autors, sich der Verantwortung für die zunehmende Priorität der Wertung vor der Darstellung zu entledigen.

---

302 Zur Sprache Bazarovs vgl. P.G. Pustovojt, Stilevye i jazykovye osobennosti romana I.S. Turgeneva "Otcy i deti". Jazyk chudožestvennych proizvedenij. In: Russkij jazyk v škole 5 (1954), S. 8-16.

303 V, 246; VI, 63, 123, 133, 135, 141, 175, 230, 231, 257, 260, 317, 319, 361, 388.

Dem Beobachter Rajskij wird nicht nur eine deskriptive Erfassung der physiologischen Besonderheiten Volochovs überlassen, sondern auch ihre polemische Interpretation:

> Otkrytoe, kak budto derzkoe lico daleko vychodilo vpered. Čerty lica ne sovsem pravil'nye, dovol'no krupnye, lico skoree chudoščavoe, neželi polnoe. Ulybka, mel'kavšaja po vremenam na lice, vyražala ne to dosadu, ne to nasmešku, no ne udovol'stvie. Ruki i nego dlinnye, kisti ruk bol'šie, pravil'nye i cepkie. Vzgljad serych glaz byl ili smelyj, vyzyvajuščij, ili po bol'šej časti cholodnyj i ko vsemu nebrežnyj. (V, 269)
>
> (Ein offenes Gesicht, das frech wirkte, trat weit vor. Die Gesichtszüge waren nicht ganz regelmäßig und ziemlich grob, das Gesicht war eher mager als voll. Das Lächeln, das zuweilen darüber huschte, drückte Ärger und Spott, doch keine Zufriedenheit aus. Seine Arme waren lang, die Hände groß, regelmäßig und greiflustig. Der Blick seiner grauen Augen war kühn, herausfordernd oder zumindest kalt und allem gegenüber verächtlich.)

Noch größeres Gewicht erhält der Vergleich mit einem Wolf, wenn er von derjenigen Person ausgesprochen wird, die Volochov am nächsten steht und selbst infolge fehlender Ironisierung als 'zuverlässiges' Medium angesehen werden kann - von Vera:

> - Prjamoj vy volk! [...] A kogda ja otuču vas ot volč'ej lži? [...] Prežde otučites' ot nego i voobšče ot ètich volč'ich maner [...] (VI, 175)[304]
>
> ("Ein richtiger Wolf sind Sie! [...] Wann werde ich Sie von Ihrer wölfischen Verlogenheit abbringen? [...] Zuerst gewöhnen Sie sich ihn [Ihren Ton] ab, überhaupt diese wölfischen Manieren [...]")[304]

Der Vergleich Volochovs mit einem Wolf fungiert ebenso als Leitmotiv wie der Vergleich Tušins mit einem Bären und wird wie dort thematisiert[305]. Hier wie dort hat der Vergleich zentrale Bedeutung: Während er bei Tušin jedoch den Versuch kennzeichnet, die Gestalt mit ihrer sozialen Umwelt zu harmonisieren, betont die häufige Wiederaufnahme des Wolfsvergleichs die Disharmonie zwischen Volochov und der menschlichen Gesellschaft.

---

304 Desgl. VI, 230, 254, 317, 361.

305 Vgl. das Gespräch zwischen Vera und Rajskij T. IV / Kap.VII.

Wie bei Tušin wird auch bei Volochov der im Leitmotiv enthaltene Gedanke in zahlreichen anderen Tiervergleichen variiert. Sein Porträt legt nicht nur die Assoziation mit einem Wolf nahe. Merkmale wie "zorkost'" (Wachsamkeit), "čutkost'" (Scharfsinn) und "trevožnost'" (innere Unruhe) bilden das Tertium comparationis für den sich anschließenden Vergleich mit einem Hund, die Verselbständigung des Vergleichs kennzeichnet gleichzeitig den phantasievollen Beobachter Rajskij[306].

Während bei Tušin die Häufung von Tiervergleichen der Darstellung eines Humanitätsideals dient - Vera sieht in Tušins Stärke eine "allgemein-menschliche Kraft" (obščečelovečeskaja sila; VI, 390) - bedeutet bei Volochov die Anwendung des gleichen Verfahrens eine verstärkte Betonung animalischer Züge der Gestalt[307].

Es wäre jedoch falsch, von der überwiegend negativen Darstellung Volochovs generell auf Einwertigkeit der Gestalt zu schließen. Diesem Irrtum erliegen Interpreten, die die Figur als Karikatur schlechthin bezeichnen[308]. Als solche wäre Volochov unter die eindimensionalen Gestalten einzustufen. Karikaturhafte Darstellung betrifft nur Volochovs infantil-provokatives Verhalten gegenüber den Provinzbewohnern[309] und stellt damit nur eine von mehreren Möglichkeiten wertender Darstellung dar. Gerade dies unterscheidet Volochov als mehrdimensionale Figur von einer eindimensionalen Gestalt wie Tušin, die nur auf der Ebene der Idea-

---

306 Über den Gebrauch von digressiven Vergleichen bei Gončarov siehe Rapp, S. 338.

307 Weitere Vergleiche mit einem Hund: V, 287; VI, 281 (durch Rajskij), V, 289 (durch die Babuška). - Weitere Tiervergleiche: kosmatyj zver' (zottiges Tier; VI, 265); nepokornyj zver' (ungebändigtes Tier; VI, 270); tigr (VI, 358).- Zum Vergleich des 'Nihilisten' mit Tieren in den 'antinihilistischen' Romanen vgl. V.G. Bazanov, Iz literaturnoj polemiki šestidesjatych godov, Petrozavodsk 1941, S. 53.

308 So Petr Kropotkin, Idealy i dejstvitel'nost' v russkoj literature, Buenos Aires 1955, S. 153.

309 Beispiele: Volochov gibt nie geliehenes Geld zurück, betritt Wohnungen grundsätzlich nur durch das Fenster statt durch die Tür, stiehlt Äpfel unter der Berufung auf das Proudhon-Zitat "La propriété c'est le vol".

lisierung erfaßt wird[310].

Charakterisierungsmittel wie die Kommentare der Provinzbewohner, die Beschreibung des äußeren Porträts und Äußerungen der Gestalt selbst enthalten immer wieder Hinweise auf das hohe Intelligenzniveau Volochovs. Die Bemerkung Vatunins, Volochov verfüge über Talent und Bildung (V, 222), wird durch das Gespräch zwischen Volochov und Rajskij konkretisiert: Volochovs Gespür für Rajskijs künstlerische Fähigkeiten und sein Vermögen, dessen berufliches und menschliches Fiasko zu prognostizieren (T. II / Kap. XV), räumen ihm sogar analytische Überlegenheit über seine Umgebung ein.

Mit dieser Form der Selbstdarstellung zeichnet sich eine Aufwertung der Figur ab. Der Autor vermeidet jedoch, diese Aufwertung voll zu realisieren, da er den intellektuellen Fähigkeiten Volochovs keine adäquaten Verhaltensweisen zuordnet: Das karikaturhafte Verhalten Volochovs steht in scharfem Widerspruch zu seiner analytischen Begabung.

Ein weiterer Widerspruch liegt in der beanspruchten Umweltunabhängigkeit des Zynikers - sichtbar in Sprache und nonkonformistischem Verhalten - und seiner objektiven Beengung durch die Umwelt: Volochov lebt unter Polizeiaufsicht.

Diese beiden Widersprüche werden von der Typisierung durch parodistische Verwendung von Vergleichen mit historischen und literarischen Gestalten verdeutlicht: Vergleiche mit Karl Moor (V, 228; VI, 169), Barabbas (VI, 37, 169), Pugačev und Razin (VI, 172; ironische Selbstvorstellung Volochovs) parodieren die Lebensform[311] oder einen Rollenanspruch Volochovs[312].

---

310 Ebenso irrig, ja sogar unverständlich angesichts des im Roman geschilderten gewohnheitsmäßigen Verhaltens Volochovs ist der Versuch einer Apologie der Gestalt durch V.P. Ostrogorskij, derzufolge die Darstellung Volochovs gänzlich auf karikaturhafte Elemente verzichte. (Ėtjudy o russkich pisateljach, SPb. 1910, S. 133.).

311 Der Leiterwagen, der als Volochovs Schlafstelle fungiert, wird von Rajskij ironisch als "Diogenesfaß" (diogenevskaja bočka; V, 291) bezeichnet.

312 Vgl. dagegen die idealisierende Funktion der Vergleiche mit historischen Gestalten in der Typisierung der Babuška, S. 232 f. dieser Arbeit.

Mit der Darstellung dieser Widersprüche verhindert der Autor, was theoretisch möglich wäre: die Legitimation der ironischen bis zynischen Distanzierung einer Gestalt von einer ihr intellektuell nicht ebenbürtigen Umgebung.

Die durch alle Verfahren bestätigte Ausnahmestellung Volochovs erscheint somit als Kontrast zwischen der Gestalt und ihrer sozialen Umgebung sowie als Kontrast in der Gestalt selbst.

Wie bei der Babuška dient bei Volochov die Einführung des zweiten Schwerpunkts der Darstellung von Veränderungen. Während die Veränderungen der Babuška jedoch nicht zu Ungleichgewicht, sondern im Gegenteil zu erhöhter Ausgewogenheit führen, bewirken diejenigen Volochovs Unbestimmtheit und Widersprüchlichkeit. Dieser Entwicklung Volochovs liegt eine systematische Reduktion der Wertungsebenen zugrunde.

Daß die Darstellung des zweiten Schwerpunkts - Volochov als Prophet - zum größten Teil aus der Perspektive Veras erfolgt, zeigt das Bemühen des Autors, die wachsende negative Wertung durch erhöhte Kompetenz des Standpunktträgers abzustützen. Wie in der Darstellung Tušins durch Rajskij erweist sich die ständige Durchdringung von eindeutig personaler Ebene ('erlebte Rede', 'innerer Monolog') und Erzählerkommentaren als zusätzliches Mittel der Stabilisierung (T. IV / Kap. I, VI).

Mit der Monopolisierung der Erzählperspektive durch eine nichtironisierte und mit der dargestellten Gestalt durch ein Liebesverhältnis verbundene Figur werden frühere Aussagen weniger kompetenter Standpunktträger relativiert, die positiven Äußerungen eines Rajskij, Vatunin oder Kozlov treten in den Hintergrund. Selbst das Verhältnis zwischen Volochov und Kozlov[313] stellt kein effektives Gegengewicht gegen die wachsende negative Darstellung dar.

Der zweite Schwerpunkt wird durch verschiedene Verfahren parodistischer Darstellung ausgeführt.

Das 'Material' der Parodie bilden Ansprüche Volochovs auf die Rolle eines Apostels, einer "neuen kommenden Kraft" (VI,172).

---

313 Volochov pflegt den kranken Kozlov.

Die das Wesen der Parodie ausmachende Unstimmigkeit zwischen parodierender und parodierter Ebene äußert sich als Disproportionalität zwischen Volochovs Ansprüchen und der Realität.

Die subjektive Sicherheit, die den Inhalt seiner Aussagen bestimmt, steht im Widerspruch zu ihrer sprachlichen Form. Die Sprache des Propheten Volochov ist durch ihren hohen Abstraktionsgrad sowie durch ihren emphatischen Charakter gekennzeichnet und ist damit der auf Konkretisation und Prägnanz ausgerichteten Sprache des Zynikers diametral entgegengesetzt.

Während Volochov als Zyniker ironisch von "Proudhon und Genossen" (Prudon s bratiej; VI, 171) spricht, bezeichnet er in seiner Rolle als Prophet eine Seite später die Seminaristen als "unsere wahren Sendboten" (naši nastojaščie missionery), die "ins Licht, zur neuen Lehre, zum neuen Leben streben" (VI, 172). Das Zusammentreffen der beiden antithetisch aufeinander bezogenen Ausdrucksbereiche in einem Satz wie

> - Vot opjat' poneslo ot vas babuškoj, gorodom i postnym maslom! A ja dumal, čto vy ljubite pole i svobodu. (VI, 172)
>
> ("Jetzt riecht es wieder nach Babuška, Stadt und Fastenöl! Und ich dachte, Sie liebten das Feld und die Freiheit.")

macht deutlich, daß mit der Einführung des zweiten Schwerpunkts der erste nicht verdrängt wird, die Darstellung also den Gegensatz zwischen Zynismus und Verheißung bewußt aufnimmt und ausführt.

Die Unverbindlichkeit der Ausdrucksweise des Propheten Volochov zeigt sich im stereotypen Gebrauch des Adjektivs "neu" (novyj; VI, 172 f.), dem keine Konkretisierung folgt. Die Wiedergabe dieser Ausdrucksweise durch Vera - sie spricht von der "Morgenröte des Kommenden" (zare buduščego) und den "Hoffnungen der Jugend" (junych nadeždach) (VI, 177) - bedeutet eine ironische Verfremdung des emphatischen Redestils.

Wenn Vera auf den schwärmerischen Ausspruch Volochovs

> - [...] teper' potekla drugaja žizn', [...] pravda probivaetsja naružu ...
>
> ("[...] jetzt strömt ein anderes Leben, [...] die Wahrheit bricht durch ...")

entgegnet:

- Pravda - gde ona? [...] Čego vy iščete!
("Die Wahrheit? - Wo ist sie? [...] Was suchen Sie?")

und darauf eine ebenso unbestimmte Anwort Volochovs folgt (- Sčast'ja!) (VI, 262), so ist dies ebenfalls ein Hinweis auf den allzu hohen Abstraktionsgrad der Sprache[314].

Die Ironisierung Volochovs durch Vera weist gleichzeitig auf den wachsenden Autoritätsverlust Volochovs hin. Während der Zyniker Volochov andere Personen ironisiert (z.B. Rajskij), wird der Prophet Volochov selbst Objekt der Ironisierung. Diese Verschiebung zeigt den Abbau der zunächst in Ansätzen bestehenden Überlegenheitsposition Volochovs gegenüber seiner Umgebung.

Der Übergang der Sprache von Konkretheit zu Abstraktheit, von Bestimmtheit zu Unbestimmtheit widerspricht dem Rollenwechsel Volochovs , der gerade eine umgekehrte Entwicklung anzeigt: Der Übergang von reiner Negation der Umwelt (Zynismus) zum Angebot ihrer Transformation (Verkündung einer Heilsbotschaft) bedeutet eine beanspruchte Entwicklung von Unbestimmtheit zu Bestimmtheit.

Parodiert wird durch die sprachliche Typisierung des Propheten auch der Zukunftsanspruch der "neuen kommenden Kraft" Volochov, der - so zeigt es die Sprache - durch keine konkreten Vorstellungen oder Erfahrungen gerechtfertigt werden kann.

Ein Vergleich der zeitlichen Einordnung Tušins und Volochovs zeigt die Unterschiede in der Darstellung der beiden Figuren: Bei Tušin wird versucht, den Verzicht auf Darstellung seiner Vergangenheit durch deklarative Betonung seiner Zukunftsbedeutung zu kompensieren und dadurch die von der Figur selbst nicht realisierte Kontinuität dennoch herzustellen. Auch bei Volochov fehlt eine ausführliche Vorgeschichte[315], die Konkretisierung

---

314 Eine ausführlichere Untersuchung dieses Ausdrucksbereichs findet sich bei Schmidt, S. 127 f.

315 Der Versuch Rajskijs, die Vorgeschichte Volochovs zu konstruieren (T. II / Kap. XV), kann kaum als eine genetische

ihrer Zukunftsperspektiven wird der Gestalt jedoch als Selbstdarstellung abverlangt und nicht wie Tušin durch ein Plädoyer des Erzählers bzw. Rajskijs erspart.

Handlungen, die die missionarischen Ziele Volochovs veranschaulichen könnten, bewirken das Gegenteil: Das Ergebnis der 'Aufklärungsarbeit' Volochovs ist eine negative Spiegelung des damit verbundenen Anspruchs und damit Verfahren parodistischer Darstellung: Ein Schüler zeigt ein von Volochov entliehenes Buch seiner Mutter, weil er einen französischen Ausdruck nicht versteht. Das Buch gelangt über den Vater des Jungen und den Staatsanwalt schließlich an den Gouverneur, und Volochov sieht sich genötigt, wegen der ihm entstandenen Schwierigkeiten Rajskij um Hilfe zu bitten (VI, 71)[316].

Die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit, zwischen Rollenverhalten und Individuum wird schließlich im Vergleich mit Kolumbus und seiner negativen Ausführung durch Vera explizit gemacht: Statt eines Amerika, d.h. statt der für Vera erstrebenswerten Ideale, zeigt "ihr Kolumbus" ihr

> tol'ko rjad mogil, gotovych poglotit' vse, čem žilo obščestvo do sich por. (VI, 315)
>
> (nur eine Reihe Gräber, die zur Aufnahme für alles, was die Gesellschaft bis jetzt lebendig erhalten hat, bereitstehen.)

Der in diesem Vergleich ausgeführte Widerspruch wird in der dritten Typisierungsphase durch das Scheitern Volochovs in und an der Realität aufgelöst.

Interpretation der Gestalt angesehen werden. Er ironisiert vielmehr Rajskijs übliches Vorgehen, das Scheitern eines Menschen (einschließlich seiner selbst) einzig und allein durch seine Genesis zu erklären und zu entschuldigen (V, 286). - Bezeichnenderweise wurde eine in den Handschriften enthaltene 'Autobiographie' Volochovs (ebenfalls T. II / Kap. XV) in der Endfassung des Romans gestrichen. Näheres dazu siehe Cejtlin, I.A. Gončarov, S. 244, 473-476.

316 Ein weiteres Beispiel siehe VI, 177.

Isolierung

Während die Widersprüchlichkeit des Zynikers und Propheten Volochov durch die verschiedenen Erzählmittel zwar aufgezeigt, jedoch weniger kommentiert wurde, geschieht dies in der dritten Phase - Darstellung des Gescheiterten - in verstärktem Maße. Der indirekten Darstellung (Gegenüberstellung Volochovs zu seiner Umgebung und zu sich selbst) folgt direkte Darstellung (Identifizierung der Figur mit sich selbst innerhalb ihrer Umgebung). Dieser Verschiebung entspricht eine Erweiterung der Erzählmittel durch Einbeziehung der verschiedenen Möglichkeiten der Selbstdarstellung. Durch diese Erweiterung wird die Unbestimmtheit der Gestalt erhöht, der Widerspruch zwischen subjektiver Bestimmtheit und objektiver Unbestimmtheit und Desorientierung zugunsten letzterer aufgelöst, die Darstellung dient der Isolierung der Gestalt innerhalb ihrer durch Gewißheit und Bestimmtheit gekennzeichneten Umgebung.

Durch Alternation von 'äußerem' und 'innerem' point of view wird das Distanzverhältnis zwischen Erzähler und Figur variiert, ohne daß wie bei der Babuška eine psychologische Vertiefung erreicht würde. Während dort die 'Charakterisierung von außen' zwar weitergeführt, jedoch in den Dienst einer umfassenden Psychologisierung der Gestalt gestellt wird, werden bei Volochov seelische Vorgänge nur insoweit in die Darstellung einbezogen, als sie seine unfreiwillige Abkehr von früher beanspruchten Positionen signalisieren.

Variationen seines äußeren Porträts wie

> [...] pered nim javilsja Mark Volochov, v ženskom kapote i v tufljach Kozlova, nečesannyj, s nevyspavšim licom, blednyj, chudoj, s zlymi glazami, kak budto ego vsego perederNulo. (VI, 211)
>
> ([...] vor ihm [Rajskij] stand Mark Volochov in einem Frauenmantel und in Kozlovs Pantoffeln. Er war ungekämmt und hatte ein unausgeschlafenes, bleiches und mageres Gesicht mit wütenden Augen, als ob ihm alles wehtäte.)

enthalten zwar Hinweise auf seinen inneren Zustand, vermitteln jedoch nicht unmittelbar psychologische Zustände[317].

---

317 Vgl. auch VI, 258, 260.

Wenn Volochov in der Begegnung mit Tušin (T. V / Kap. XVI) zunächst trotz mehrmaliger Verbesserung durch Tušin von "Vera" und nicht von "Vera Vasil'evna" spricht, sich am Ende jedoch selbst korrigiert

> - Ne možet li Vera ... Vasil'evna videt'sja so mnoj na odnu minutu? .. (VI, 384)
>
> ("Kann ich Vera ... Vera Vasil'evna nicht wenigstens für einen kurzen Augenblick noch einmal sehen? ..")

so zeigt dies seine Einsicht in die Schwäche der eigenen Position: Mit der Bereitschaft, von der ihm vertrauten und bis dahin praktizierten Benennung Veras abzusehen, mit dem Übergang von Vertrautheit zu Respekt im Verhältnis zu Vera den Standpunkt seines Kontrahenten Tušin zu beziehen[318], demonstriert Volochov seinen unvermeidlichen Rückzug. Der Wechsel in der Benennung Veras ermöglicht dem Leser zwar eine Konkretisierung der Gesprächssituation und erlaubt Rückschlüsse auf die Intensität der psychologischen Vorgänge in Volochov[319], er stellt diese Vorgänge jedoch nicht unmittelbar dar.

Die dritte Möglichkeit sprachlicher Äußerung, die im Gegensatz zu der Sprache des Zynikers und des Propheten Volochov Zweifel, Beteuerungen, Konzessionen und Selbstbezichtigungen zuläßt, bewirkt eine wachsende Emotionalisierung der Gestalt:

> - Ja ne splju po nočam, kak Rajskij. Ėto pytka! Ja nikogda ne dumal, čtob razdraženie moglo zajti tak daleko! (VI, 180)
>
> ("Ich schlafe keine Nacht - wie Rajskij. Das ist eine Marter! Ich hätte nie gedacht, daß meine Erregung so weit gehen könnte!")

Daß diese Emotionalisierung jedoch nicht mit einer Darstellung psychologischer Komplexität identisch ist und im Kontext negativer Darstellung steht, zeigen Erzählerkommentare in überdeutlicher Weise:

---

318 Zur Rolle von Namen als Hinweis auf die Beziehung des Sprechenden zu der genannten Person vgl. Uspenskij, S.26 ff.

319 Vgl. dazu Aripovskij, Rol' chudožestvennoj detali, S. 86.

On šel k pletnju, tože ne oboračivajas', zlobno, nepokornym zverem, uchodjaščim ot dobyči [...] Ego gore bylo ne trogatel'noe, vozbuždajuščee učastie, a zloe, neustupčivoe [...] Daže ėto bylo ne gore, a svirepoe otčajanie. (VI, 270)

(Er ging zur Hecke, ebenfalls ohne sich umzudrehen, wütend, wie ein ungebändigtes Tier, das von seiner Beute lassen muß [...] Sein Schmerz war nicht Rührung und Mitleid erregend, er war böse und unnachgiebig [...] Es war sogar kein Schmerz, sondern blindwütige Verzweiflung.)

Bewußtseinsdarstellung, die bei Volochov auf ein Minimum reduziert ist, scheint mehr vom Bewußtsein des Erzählers als von demjenigen Volochovs geprägt. Wenn seelische Vorgänge vom Erzähler 'in eigener Regie', d.h. durch auktoriale Wiedergabe von Gedanken enthüllt werden, so handelt es sich um ein Verfahren eindimensionaler Darstellung, dessen Anwendung für eine mehrdimensionale Figur sich nur mit den polemischen Absichten des Autors erklären läßt.

Eine Untersuchung der letzten Auseinandersetzung zwischen Vera und Volochov (T. IV / Kap. XII) zeigt die ungleiche Realisierung 'innerer' Darstellung bei beiden Personen: Zwar werden die Auswirkungen des Konfliktes auf Volochov nicht völlig ausgespart, ihre Darstellung als auktorialer Gedankenbericht entbehrt jedoch der emotionalen Tönung und Expressivität der 'erlebten Gedankenberichte' Veras. Im Unterschied zu Vera wird bei Volochov nicht unmittelbar in die Gefühlswelt der Figur eingeführt. Dies bedeutet, daß die Hauptlast des Konflikts und seiner psychologischen Folgen auf Vera verlagert wird.

Die wenigen Innenansichten der Gestalt sind Zeugnis eines wachsenden Verlustes auktorialer Distanz zugunsten von Polemik und Deklaration. Dies zeigt sich in der Begegnung zwischen Volochov und Tušin und in der anschließenden Abrechnung Volochovs mit sich selbst (T. V / Kap. XVI, XVII).

Anhand der einzelnen Gedankenberichte und auktorialer Umschreibungen der Äußerungen Volochovs läßt sich der Rückzug verfolgen, der bei Verunsicherung[320] beginnt, über Gefühlsaus-

---

320 Als Beispiel diene folgender 'innerer Monolog': "Čto ėto, ne uznal li i on? On, kažetsja, pretendent na Veru. Ne

brüche[321] führt und in einem Dialog Volochovs mit seinem Gewissen in der Form einer Introspektion gipfelt. Diese einzige ausführliche Innenanalyse Volochovs enthält eine umfassende Selbstentlarvung, durch die alle früheren Argumente ihre Berechtigung verlieren. Thesen Volochovs (Selbstverteidigung) werden in diesem 'inneren Dialog' durch Antithesen (Selbstanklage) zunichte gemacht, wobei sein Gewissen abwechselnd in allegorischer Form als Messer (nož) oder Hammer (molot) dargestellt wird[322].

Den Höhepunkt der Selbstbezichtigung bildet die Übernahme der Tiervergleiche durch Volochov und ihre Anwendung auf sich selbst in potenzierter Form:

> "'Volkom' zvala ona tebja v glaza, 'šutja', - stučal molot dal'še, - teper', ne šutja, zaočno, k chiniščestvu volka - v pamjati u nej ostanetsja lovkost' lisy, zlost' na vse lajuščej sobaki, i ne ostanetsja nikakogo sleda - o čeloveke!" (VI, 388)
>
> ("Einen 'Wolf' hat sie dich 'im Scherz' genannt", hämmerte es weiter. "Jetzt, wo sie dich nicht mehr sieht, wirst du ihr ohne Scherz nicht nur als räuberischer Wolf, sondern auch als listiger Fuchs und als alles ankläffender Hund im Gedächtnis bleiben, vom Menschen jedoch wird keine Spur bleiben!")

Mit diesem Eingeständnis der eigenen Integrationsunfähigkeit durch den gescheiterten Volochov (im Gegensatz zu der bewußten Ablehnung einer Integration durch den Zyniker und Propheten Volochov) ist das Maximum negativer Darstellung erreicht. Wenn

---

dramu li zatevaet ètot lesnoj Otello: 'krovi', 'krovi', čto li, emu nado!" (VI, 381). ("Was soll das bedeuten? Hat auch er etwas erfahren? Er hat wohl Absichten auf Vera. Plant dieser Othello aus dem Walde etwa ein Drama? 'Blut', 'Blut' will er, oder nicht?")

321 Direkte Rede Volochovs wird begleitet von Erläuterungen wie "rief Mark wütend" (zlobno otozvalsja Mark), "brüllte Mark" (ryčal Mark), "unterbrach Mark giftig" (edko perebil Mark) (VI, 384). - D.A. Polityko beurteilt die Tatsache, daß der Autor Volochov in der Begegnung mit Tušin zu Gefühlsäußerungen fähig zeigt, als positiv wertende Darstellung. Diese Ansicht halte ich für falsch, da die Emotionalisierung Volochovs eindeutig im Kontext negativer Darstellung steht. (Roman I.A. Gončarova "Obryv", Minsk 1962, S. 101 f.)

322 Zur Didaktik dieses Verfahrens vgl. Pruckov, S. 210.

diese ausgerechnet mit der einzigen Selbstanalyse Volochovs zusammenfällt, so erweist sich die Introspektion als fast unverhüllter auktorialer Kommentar, denn sie suggeriert keine Emanzipation der fiktionalen Gestalt gegenüber dem Erzähler, sondern demonstriert gerade ihre Abhängigkeit.

Damit zeigt sich, daß in der Darstellung Volochovs die Erweiterung der Verfahren eine Scheinerweiterung ist. Dynamische Darstellung bewirkt nicht wie bei der Babuška eine Verfeinerung des Darstellungsrasters, sondern seine Vergröberung: Das wichtigste Umschaltelement zwischen Text und Leser, die 'Unbestimmtheitsstellen', werden einer drastischen Reduktion unterzogen. Dies bedeutet, daß auf Aktivierung der Vorstellungen des Lesers zum Mitvollzug der im Text angelegten Intentionen verzichtet wird.

Das umgekehrt proportionale Verhältnis zwischen Erzählmitteln und Wertungsebenen - Erweiterung der Erzählmittel bei Reduktion der Wertungsebenen - zeigt, daß die Mehrdimensionalität Volochovs im Dienste der ideologischen Absichten des Autors steht und von ihm zu polemischen und deklarativen Zwecken mißbraucht wird.

Wenn die Entwicklung einer Figur von subjektiver Bestimmtheit zu objektiver Unbestimmtheit und freiwilliger Abgrenzung zu unfreiwilliger Isolation mit dem Verzicht auf Verselbständigung und 'Verschiedenverstehbarkeit'[323] derselben erkauft wird, so ist dies kaum dazu angetan, der Gestalt Überzeugungskraft zu verleihen.

Vera

Verglichen mit der Babuška und mit Volochov zeigt die raum-zeitliche Typisierung Veras eine umgekehrte Entwicklung auf. Während bei den beiden ersten Gestalten dynamische Darstellung den Weg

---

323 Zur Notwendigkeit der Schaffung einer 'Verschiedenverstehbarkeit' (raznomyšlenie) im literarischen Werk siehe V. Šklovskij, Ornamental'naja proza. Andrej Belyj. In: ders., O teorii prozy, M. 1929, S. 205-225, hier: S. 214.

von Bestimmtheit zu relativer Unbestimmtheit (Babuška) oder - entgegen der vorgegebenen Bestimmtheit - zu extremer Unbestimmtheit (Volochov) beschreibt, kennzeichnet sie bei Vera den Wechsel von Unbestimmtheit zu Bestimmtheit.

Die ersten drei Teile des Romans sind der Darstellung der emanzipierten Vera gewidmet, der IV. und V. Teil ihrer Integration in die Umgebung.

Gegenüberstellung

In der ersten Typisierungsphase dienen alle Erzählverfahren dazu, das Distanzverhältnis zwischen Vera und ihrer Umgebung deutlich zu machen.

Wie Volochov wird Vera indirekt eingeführt, durch Kommentare der Provinzbewohner über sie. Der Unterschied besteht jedoch darin, daß Volochov durch die indirekte Einführung schon abgegrenzt und als widersprüchliche Gestalt festgelegt wird, während Vera als "dikarka" (Wilde; V, 164), "ne zdešnjaja" (Fremde; V, 257), "neljudimka" (Menschenscheue, Unzugängliche; V, 126) nur in ihrer Andersartigkeit charakterisiert wird und damit unbestimmt bleibt.

Darstellungen ihrer räumlichen Umgebung - des alten Hauses und ihres Zimmers - dienen nur der Gegenüberstellung, geben also lediglich indirekten Aufschluß über ihr Wesen.

Das vorläufige Bild Veras kann sich nur aus dem Kontrast konstituieren. Ihre Gegenwelt bilden eindimensionale Figuren und die Babuška in ihrer ersten Typisierungsphase. Als direktes Spiegelbild erscheint Marfen'ka, alle Angaben über Veras Charakter und seine Äußerungsformen (z.B. ihr Handeln und gewohnheitsmäßiges Verhalten) sind antithetisch auf Merkmale Marfen'kas bezogen.

Eine knappe Rückwendung in die Jugend Veras in T. I / Kap. X ist ein weiteres Mittel, die Andersartigkeit Veras innerhalb ihrer Umgebung zu betonen, ohne jedoch das Bild von ihr zu konkretisieren. Bei Vera bedeutet die Einbeziehung der Vergangenheit nicht wie die Vorgeschichte eindimensionaler Figuren eine Identifizierung mit der sozialen Umgebung, da sie keine Kausal-

zusammenhänge zwischen Figur und Milieu herstellt[324]. Während dort aufgrund der Eindimensionalität der Zeit auch die Zukunft determiniert ist, bleibt bei Vera Raum für eine allseitige Entwicklung.

Mit der Betonung der Ausnahmestellung Veras durch alle Erzählmittel wird die Figur dem ebenfalls von seiner Umgebung distanzierten Volochov zugeordnet, jedoch nicht gleichgesetzt. Während von Volochov schon im XVI. Kapitel des II. Teils gesagt wird, Rajskij habe die "Hauptzüge seines Wesens" (glavnye čerty fizionomii ; V, 291) erfassen können, und die weitere Darstellung dieser Figur sich auf die Ausführung bereits angelegter Widersprüche konzentriert, bleibt das Verabild auch nach dem ersten Auftritt der Gestalt (T. II / Kap. XVI) schwankend und veränderlich.

Eine wesentliche Voraussetzung dafür, daß eine Festlegung dieser Figur durch die einzelnen Darstellungsmittel ausbleibt, wird durch die besondere Behandlung der Erzählperspektive erreicht. Die Charakteristik der emanzipierten Vera erfolgt zum größten Teil aus der Perspektive Rajskijs. Das durch die besonderen Beziehungen zwischen Vera und Rajskij bedingte variable Verhalten Veras, ihr Wechsel zwischen direkter Äußerung und Verschließung und die dadurch ausgelösten Stimmungsschwankungen Rajskijs zwischen den beiden Polen Extase und Resignation haben ein äußerst veränderliches Verabild zur Folge, dessen einzelne Aspekte mit einer Fülle von Darstellungsmitteln beleuchtet werden.

Während bei Marfen'ka jedes Darstellungsmittel das gleiche Objekt aufnimmt - z.B. Blumen und Vögel als Vergleichsgegenstand, Beschäftigungsobjekt und Bestandteil der Interieurschilderung -, werden zur Charakterisierung Veras aus jeder Kategorie von Darstellungsmitteln mehrere Möglichkeiten herangezogen, die jeweils ein anderes Charakteristikum oder einen anderen Gemütszustand kennzeichnen.

---

324 Vgl. dazu Ostrogorskij, Gallereja ženskich portretov v proizvedenijach Gončarova. In: Pokrovskij, S. 275-290, hier: S. 289 f.

In sehr viel stärkerem Maße als bei Volochov dienen Beschreibungen des Äußeren der Darstellung psychologischer Vorgänge. Durch jeweils verschieden ausfallende Schilderungen der Augen, des Gesichtsausdrucks, der Bewegungen entsteht ein von Mal zu Mal divergierendes Porträt, das nicht wie bei eindimensionalen Figuren die Funktion einer Etikettierung erfüllt.

Im Unterschied zu Volochov gibt bei Vera die Darstellung des Äußeren nicht unmittelbaren Aufschluß über die intellektuelle Physiognomie der Gestalt (dort durch Merkmale wie "zorkost'", "čutkost'", "trevožnost'"), der Akzent liegt vielmehr auf dem raschen Wechsel verschiedener Eindrücke, die der Beobachter Rajskij erhält:

> Na lice mel'knulo izumlenie i ustupilo mesto nedoumeniju, potom, kak ten', prošlo daže, kažetsja, neudovol'stvie, i vse razrešilos' v strogoe ožidanie. (V, 293)
>
> (Über das Gesicht huschte Erstaunen und wich einem Ausdruck des Zweifels. Dann überflog es, wie es schien, sogar ein Schatten von Unwillen, und alles löste sich in strenge Erwartung auf.)

Dem von Rajskij beobachteten "ambivalenten Gesichtsausdruck" (dvojnaja mina; V, 295) entsprechen antithetische Beschreibungen wie die ihres "großen, fast einfältigen Blicks, der nicht zu ihren klugen Augen paßte" (V, 298); Hinweise auf ihren "raschen Blick", ihre "lebhaften Bewegungen", ein "plötzliches Aufleuchten ihres Gesichtes" (V, 299) kontrastieren mit dem Ton ihrer lakonischen Antworten, der Banalität ihrer Äußerungen und Gesten (V, 295 f.).

Mit dieser Variabilität der Darstellung wird den Aktualisierungsmöglichkeiten des Lesers besonders großer Spielraum gelassen. Der Wechsel der durch die Darstellung aufgezeigten Merkmale erfolgt so schnell, daß der Erwartungshorizont des Lesers schon zerstört ist, bevor er sich überhaupt voll hat konstituieren können. Das für mehrdimensionale Figuren charakteristische Moment der Überraschung kommt hier mit besonderer Intensität zum Tragen.

Während bei eindimensionaler Typisierung auch die besondere Darstellung von Bewegungen die Statik der Figuren betont, dient

das gleiche Verfahren bei Vera der Hervorhebung ihrer Beweglichkeit, Veränderlichkeit:

> Ona ne šagala, a neslas'; edva mel'kal temnyj ee siluèt, gde nužno bylo perebežat' svetloe prostranstvo, tak čto luna budto ne uspevala osvetit' ee. (VI, 254)
>
> (Sie schritt nicht, sondern es trug sie ; dort wo sie eine mondbeschienene Stelle überqueren mußte, wurde ihre dunkle Silhouette kaum sichtbar, so daß der Mond gleichsam gar nicht dazu kam, sie zu beleuchten.)

Im Unterschied zu eindimensionalen Figuren wird Vera durch den Gebrauch von Leitmotiven nicht festgelegt, sondern durch ihre Vielzahl und die Art ihrer Verwendung gerade in ihrer Mehrdimensionalität bestätigt. Die negative doppelte Verwendung des Schlüssel-Motivs in:

1. konkreter Bedeutung - als Veras Schreibtisch- oder Zimmerschlüssel (V, 239; VI, 31);
2. figurativer Bedeutung - als Schlüssel zu ihrem Wesen[325] - ist ein Hinweis auf ihre Verschlossenheit gegenüber der Umgebung und erhöht gerade die Unbestimmtheit der Gestalt[326].

Während der leitmotivisch auftauchende "Nixenblick" (rusaločnyj vzgljad) der Kozlova[327] als Signal Ausschließlichkeit, Verbindlichkeit bedeutet, dient das gleiche Leitmotiv bei Vera als Hinweis auf eine von zahlreichen Möglichkeiten. Leitmotivisch verwendete äußere Merkmale wie ihr "Nixenblick"[328], ihre

---

325 Vgl. Rajskij über Vera: " - Ključi ot svoego uma, serdca, charaktera, ot myslej i tajn - vot kakie!" (VI, 77). ("Die Schlüssel von ihrem Geist, ihrem Herzen, ihrem Charakter, ihren Gedanken und Geheimnissen - die meine ich.")

326 Gleichzeitig jedoch deutet sich schon hier auf der bildlichen Ebene - in der jeweiligen Verwendung des Schlüssel-Motivs zur Darstellung von Babuška und Vera - eine komplementäre Zuordnung dieser beiden Gestalten an: die Babuška, als 'Schlüsselträgerin' verfügt mehr als die übrigen Romanfiguren über Möglichkeiten, die verschlossene Vera gegenüber ihrer Umwelt zu öffnen.

327 V, 208; VI, 91, 156.

328 V, 363; VI, 56, 110, 168, 184, 273.

"samtenen Augen" (barchatnye glaza)[329], ihr "vor Lachen zitterndes Kinn" (drožaščij ot ulybki podborodok)[330] begleiten fast ausschließlich ihre Dialoge mit Rajskij und werden jeweils von ihm konstatiert. Ihre Dominanz ist damit an subjektives Erleben gebunden, die Relativität dieser Dominanz umso größer, als Rajskijs Schilderungen Veras von übersteigertem Engagement geprägt sind und vornehmlich seine Wunschvorstellungen und Enttäuschungen reflektieren[331].

Wenn der Wechsel zweier verschiedener Leitmotive innerhalb eines einzigen Satzes festgehalten wird, so zeigt dies die Variabilität der Wirkungen Veras auf Rajskij und gleichzeitig seine starke emotionale Beteiligung[332].

Die Leitmotive Veras dienen also nicht wie bei eindimensionalen Gestalten primär der Unterscheidung einer Figur von anderen Figuren eines Kollektivs, sondern zunächst der Unterscheidung verschiedener psychologischer Zustände und daraus resultierender Verhaltensweisen, die der Betrachter Rajskij an der Gestalt selbst abliest.

Die dadurch erzielte Unbestimmtheit Veras unterstreicht ihre Ausnahmestellung innerhalb einer Pluralität von festgelegten eindimensionalen Figuren.

Besonders deutlich zeigt sich die Kontrastfunktion der Verfahren in der bildhaften Darstellung Veras. Hier wie in der zweiten Typisierungsphase der Babuška bewirkt die Verwendung

---

329 VI, 34, 110, 317.

330 V, 300, 306, 309, 364; VI 23, 31, 43, 54, 55, 109, 368, 426.

331 Das gleiche gilt für den Vorhang ihres Zimmers, dessen leitmotivische Verwendung (VI, 48, 73, 74, 75, 86, 221, 406) nicht wie bei der Belovodova ein Mittel statischer Darstellung ist (dort als Symbol für die Abgeschlossenheit von der Außenwelt), sondern nur einen für Rajskij relevanten Aspekt berührt - Veras Rätselhaftigkeit.

332 Beispiel: "[...] ee glaza malo-pomalu terjali svoj temnyj barchatnyj otliv, svetleli i, nakonec, stali prozračny. Iz nich propala mysl', vse, čto v nej proischodilo, i pročest' v nich bylo nečego." (VI, 64). ([...] ihre Augen verloren allmählich ihren dunklen, samtenen Glanz, leuchteten auf und wurden schließlich durchsichtig. Es war nichts mehr in ihnen zu lesen, nicht was sie dachte, was in ihr vorging.)

der Perspektive Rajskijs Metaphorisierung, Überschreitung der Grenzen der unmittelbaren Umgebung.

In stärkerem Maße als bei der Babuška divergieren die für Vera verwendeten Metaphern und Vergleiche in ihrer Wertigkeit. Der einheitlich idealisierenden bildhaften Darstellung der Babuška steht bei Vera eine Vergleichsskala gegenüber, die von den verschiedensten Stimmungen von bezeichneter und bezeichnender Person geprägt ist[333]. Das Ergebnis dieses Verfahrens - die Veränderlichkeit und Unbestimmtheit der Figur - dient weniger einer Erweiterung und Überhöhung (Babuška) als einer Kontrastierung mit der Umwelt, insbesondere mit Marfen'ka:

> "[...] ta luč, teplo i svet; êta vsja - mercanie i tajna, kak noč' - polnaja mgly i iskr, prelesti i čudes!.." (V, 295)
>
> ("[...] jene [Marfen'ka] ein einziges Strahlen, Wärme und Licht; diese [Vera] ganz geheimnisvolles Flimmern, voll Dunkel und Funken, Entzücken und Wunder wie die Nacht!..")

Das Distanzverhältnis zwischen Vera und ihrer Umgebung ist damit das Ergebnis einer ausschließlichen Verwendung von Verfahren äußerer Darstellung, die aufgrund ihrer Variabilität und Inkongruenz nicht wie bei eindimensionalen Figuren Festlegung, Automatisierung, sondern Unbestimmtheit, Veränderlichkeit bewirken.

Integration

Eine Modifizierung des Distanzverhältnisses erfolgt ebenfalls nur durch Verfahren äußerer Darstellung: Die auktoriale Erwähnung einer vorübergehenden Änderung in Veras gewohnheitsmäßigem Verhalten (größere Mitteilsamkeit und Beschäftigung

---

333 Beispiele: Nacht (noč'; V, 295, 366 ; VI, 49, 76, 166, 225, 363); Schlange (zmeja ; VI, 48, 200); Lilie (lilija; VI, 188, 241, 369); Zauberin (koldyn'ja; VI, 226); weiße Statue (belaja statuja; VI, 228); Statue harmonischer Schönheit (statuja garmoničeskoj krasoty; VI, 339); Nixe (rusalka; VI, 76); wie ein aus seinem Käfig befreiter Vogel (kak osvobožděnnaja iz kletki ptica; VI, 257); Katze (koška; VI, 276); katzenhafte Gangart (košačij šag; V, 295).

mit Haushaltsangelegenheiten) sowie Details ihres äußeren Porträts, die auf eine psychologische Krise hinweisen (VI, 112), bewirken eine Relativierung der Ausnahmestellung Veras.

Im IV. Teil des Romans ist die Integration der Figur in ihre Umgebung bereits vollzogen. Der in Veras Umweltverhältnis erfolgte Wechsel von Distanz zu Übereinstimmung läßt sich an zwei verschiedenen Äußerungen Volochovs ablesen:

- [...] verju, čto vy ne svjazyvaetes' s nimi ... (VI, 171)
("[...] ich glaube, daß Sie nichts mit ihnen [der Provinzgesellschaft] verbindet ...")

- Vašimi ustami govorit ta že babuška [...] (VI, 262)
("Aus Ihrem Munde spricht die gleiche Babuška [...]")

Der Ablösung der Antithese durch die Synthese von Figur und Umgebung entspricht der Übergang von zunächst ausschließlich 'äußerem' Standpunkt zur Alternation von 'äußerem' und 'innerem' Standpunkt. Die Technik der Erzählperspektive steht im Dienst der inneren Wandlung Veras: Die Einbeziehung ihrer Gedanken ermöglicht eine Öffnung der Gestalt und gleichzeitig die Darstellung einer geänderten Vera. Der 'innere' Standpunkt Veras ersetzt weitgehend die in der ersten Romanhälfte dominierende Darstellung aus der Perspektive Rajskijs. Der Autor erhält damit die Möglichkeit, die Emanzipation Veras gegenüber ihrer Umgebung auf einen äußeren Eindruck zu beschränken. Äußerungen, mit denen sich Vera in ihrer ersten Typisierungsphase von ihrem Milieu kritisch distanziert, können aufgrund der allgemeinen Unbestimmtheit und Variabilität, die den Eindruck ihres Verhaltens auf Rajskij bestimmt, leichter revidiert werden, als wenn sie durch umfassende Introspektionen der Gestalt selbst untermauert würden. Wenn sich im zweiten Stadium der Typisierung dagegen die Gestalt s e l b s t mit ihrer Umgebung identifiziert, so bedeutet dies: Der Autor bemüht sich mit Hilfe des 'inneren' Standpunkts um eine Annulierung des ersten Schwerpunkts.

Hierfür spricht auch die F o r m der 'inneren' Darstellung

Veras, die sehr viel eher dazu angetan ist, die Figur psychologisch zu konkretisieren als die auktorialen Gedankenberichte bei Tušin und Volochov. Während bei Volochov ausführliche Innendarstellung nicht den Konflikt selbst, sondern nur das für ihn negative Ergebnis im Bewußtsein der Gestalt spiegelt, erlebt der Leser bei Vera die verschiedenen psychologischen Zustände, die der Konflikt selbst in ihr auslöst, unmittelbar mit: Innere Erregung und Ratlosigkeit (VI, 266), Hoffnung, Volochov ändern zu können (VI, 267), und Resignation äußern sich in 'erlebten Gedankenberichten' ('inneren Monologen' und 'erlebter Rede'), die durch ihre Expressivität und ihren Assoziationscharakter gekennzeichnet sind (kurze, abgehackte Fragen, Ausrufe etc.).

Dieses Beispiel zeigt, daß die von Michajlov formulierte und von Favorin aufgegriffene These, derzufolge Gončarov psychologische Vorgänge retrospektiv betrachtet und sich mehr für ihre Resultate als für ihren Ablauf selbst interessiert[334], nicht ausnahmslos zutrifft. Sie betrifft ein Verfahren statischer Darstellung, das zunächst für die Darstellung eindimensionaler Figuren charakteristisch ist.

In den Fällen, wo dieses Verfahren auch für mehrdimensionale Darstellung verwendet wird - wie bei Štol'c, Volochov und dem mehrdimensional konzipierten, aber eindimensional realisierten Tušin - ist dies jeweils durch die Priorität der Wertung vor der Darstellung bedingt: Die Erzählergegenwart bürgt für die Wahrung gedanklicher Kontinuität und wirkt als Korrektiv. Dies wiederum zeigt das Bemühen um Aufwertung des jeweiligen Subjektsprismas[335]. Wenn Veras Rückblick auf ihre Beziehungen zu Volochov (T. V / Kap. VI) in einer Introspektion erscheint, die ebenso statischen Charakter hat wie die Innendarstellung Tušins

---

334 P. Michajlov, Literaturno-éstetičeskie vzgljady Gončarova. In: Izvestija Krymskogo pedagogičeskogo instituta 10 (1940), S. 73-130, hier: S. 111 f. - Favorin, S. 358.

335 Vgl. Rajskijs Monolog über Tušin (T. V / Kap. XVIII) und Volochovs Selbstbezichtigung (T. V / Kap. XVII).

(Wechsel von auktorialem Bericht und 'innerer Rede')[336] und der Inhalt dieser Introspektion in einer Degradierung Volochovs besteht, so zeigt sich, daß auch bei Vera die zweite Typisierungsphase den ideologischen Absichten des Autors untergeordnet ist.

Die gleiche Tendenz zeichnet sich auch in einer neuen Zuordnung Veras durch Parallelisierung von Erzählmitteln ab. Während die Darstellung der emanzipierten Vera Parallelen zur Darstellung Volochovs aufweist (indirekte Einführung, fehlende Motivierung durch eine Vorgeschichte), erfolgt in der zweiten Romanhälfte eine Annäherung der Verfahren für die Babuška und Vera. Wie bei der Babuška entfällt auch bei Vera das leitmotivisch verwendete Schlüssel-Motiv[337], was dort ein Übergewicht des "zdravyj smysl" der Babuška über ihre "feodal'naja natura" signalisiert, hier die Änderung Veras von Distanz und Isolation zu Öffnung und Anschluß an die übrigen Romanfiguren.

Die Beschreibung der unter dem Schicksal Veras leidenden Babuška (T. V / Kap. VII) arbeitet mit ähnlichen Verfahren wie die Darstellung Veras vor und bei ihrem entscheidenden Gang zum Abgrund (T. IV / Kap. XI). Die gleichen Kriterien dienen als Hinweis auf den psychischen Zustand der jeweiligen Person: Hier wie dort läßt sich an Schritt, Haltung, Blick und Gesichtsausdruck die innere Situation der Gestalt ablesen[338]. Bei beiden zeichnet sich eine Steigerung der inneren Erregung an der verschiedenen Handhabung des gleichen - leitmotivisch auftauchenden - Objekts (Schal) ab.

Verbindende Funktion haben auch Bilder, die gleichermaßen für die Babuška und für Vera gebraucht werden[339].

---

336 Ebenso wie bei Rajskijs Monolog über Tušin schließt die Wortverleihung des Erzählers an die Figur den 'inneren Monolog' ab: "Vse èto probežalo v ume Very [...]" (VI, 319) (All das ging Vera durch den Kopf [...])

337 Beispiele für die Verwendung des Schlüssel-Begriffs in konkreter und figurativer Bedeutung siehe V, 239, 310; VI, 31, 76, 82.

338 Babuška: VI, 323 f.; Vera: VI, 252 f.

339 Beispiel: der Vergleich mit einem von seinem Sockel gestiegenen Bronzestandbild (V, 308; VI, 323).

Mit der Annäherung der beiden Figuren wächst gleichzeitig die religiöse Komponente in der Darstellung beider: Die Kapelle symbolisiert den inneren Kampf sowohl Veras als auch der Babuška.

Die parallelisierende Darstellung der beiden Gestalten erfolgt nicht nur aus der Sicht Rajskijs, sondern auch aus der Perspektive des Erzählers und Veras (T. V / Kap. X). Die Gemeinsamkeiten der Darstellung erscheinen damit nicht nur als das Phantasieprodukt einer als Beobachter eingesetzten Romanfigur, sondern werden durch den Erzähler abgestützt und deuten damit auf ideologische Absichten des Autors.

Die Aufhebung der anfänglichen Parallelisierung der Darstellungsverfahren für Vera und Volochov zugunsten einer Annäherung der Verfahren für Vera und die Babuška zeigt, daß die Entwicklung Veras von Unbestimmtheit zu Bestimmtheit mit einer Umorientierung verbunden ist. Neuer Orientierungspunkt ist nicht mehr der Außenseiter Volochov, sondern die integrierte und gleichzeitig überhöhte Babuška (II. Typisierungsphase). Damit zeichnen sich Komposition und ideologische Anlage des Romans ab.

Es wird deutlich, daß die Methode der mythologischen Identifizierung in Gončarovs letztem Roman auf der F r a u e n e b e n e , in der Konfiguration Babuška-Vera realisiert wird. Und anders als in den beiden ersten Romanen Gončarovs dient dieses Verfahren nicht der ironischen Relativierung der Unterschiede (Aleksandr-Petr Aduev, Oblomov-Štol'c), sondern der Modellierung einer harmonischen Synthese. Den Anteil an idealisierender Typisierung mögen folgende Gedanken Rajskijs zeigen:

> "V ženskoj polovine čelovečeskogo roda [...] zaključeny velikie sily, voročajuščie mirom. Tol'ko ne ponjaty, ne priznany, ne vozdelany oni ni imi samimi, ni mužčinami i podavleny, grubo zatoptany ili prisvoeny mužskoj polovinoj, ne umejuščej ni vladet' ètimi velikimi silami, ni razumno povinovat'sja im, ot gordosti. A ženščiny, ne uznavaja svoich prirodnych i zakonnych sil, vtorgajutsja v oblast' mužskoj sily - i ot ètogo vzaimnogo zachvata - vsja neurjadica." (VI, 324)
>
> ("In der weiblichen Hälfte des menschlichen Geschlechts [...] sind große weltbewegende Kräfte verborgen. Sie sind nur nicht verstanden, nicht anerkannt, nicht ausgebildet,

weder von den Frauen selbst noch von den Männern, sondern unterdrückt und grob mit den Füßen getreten, oder die Männer, die mit diesen gewaltigen Kräften nicht umgehen und sich ihnen nicht in vernünftiger Weise fügen können, haben sie sich angeeignet - aus Stolz. Die Frauen aber sind sich ihrer eigenen natürlichen und angeborenen Kräfte nicht bewußt und dringen in das Gebiet der männlichen Kraft ein, und alle Zwistigkeiten resultieren aus dieser gegenseitigen Besitzergreifung.")

Mit dem wachsenden Anteil idealisierender Typisierung ändern sich auch die Funktionen tradierter Typenmuster. In OI dienten tradierte Typenmuster und typisierende kompositorisch-stilistische Erzählverfahren der Romantik vorwiegend als Material der Parodie. Aleksandr Aduevs Selbsttypisierungen als romantischer Held, Vergleiche seiner selbst mit Helden der romantischen Literatur, die Verwendung von romantischen Handlungsmotiven (wie Weltflucht, Duell oder Selbsttäuschung) und Stilmustern (Übernahme von romantischen Klischees und Stereotypen in die Sprache Aleksandr Aduevs) - all dies waren typologische Versatzstücke, die durch Überführung in einen prosaischen Kontext zu ironisch-polemischen Zwecken gebraucht wurden. Durch konsequente Reduktionsverfahren wurden romantische Polaritäten wie Ideal vs. Wirklichkeit, Held vs. Menge (tolpa) eliminiert, das scheinbar ausnahmetypische romantische Individuum auf den Status des gewöhnlichen, durchschnittstypischen Repräsentanten einer Mehrheit reduziert - eine Illustration der Tendenz realistischer Schreibweise, Erscheinungen der Wirklichkeit metonymisch, d.h. "in einer Ebene, als Elemente einer gemeinsamen Seinssphäre"[340] abzubilden.

In der zweiten Hälfte von "Obryv", vor allem in Teil V, zeichnet sich eine gegenläufige Tendenz ab. Bei der Zusammenführung der beiden Frauengestalten - Babuška und Vera - greift Gončarov in affirmativer Weise auf romantische Typisierungsprinzipien zurück. Dies wird besonders in Kap. VII (Gang der

---

340 Dmitrij Tschižewskij, Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, II, München 1967, S. 11.

Babuška zum "obryv") und Kap. X ('Versöhnungsszene' Babuška-Vera) deutlich.

Parallelisierungen der Babuška mit legendären und historischen Frauengestalten, "großen Märtyrerinnen", einer "Herrscherin von Jerusalem", Marfa von Novgorod und den Dekabristenfrauen (VI, 324 ff.), Hyperbolisierungen von Blick, Gangart und Gesten[341], der pathetisch-deklamatorische Stil, in dem der 'Leidensweg' der Babuška beschrieben wird[342] - all diese Verfahren führen weit über die allein zulässige Ebene hinaus, in welcher sich eine metonymische Darstellung bewegen würde. Im Gegensatz zu OI werden hier, im V. Teil von "Obryv", heroisch-romantische Vorlagen nicht parodistisch gebrochen, sondern dienen der systematischen Überhöhung der Gestalt, die in der Allegorisierung der Babuška als "'babuška' Rossija" am Romanende gipfelt[343].

---

341 Beispiele: "Ona stojala vse na svoem meste, kak prikovannaja, s bezžiznennym, točno spjaščim vzgljadom." (VI, 322). (Sie stand noch immer an derselben Stelle, wie angeschmiedet, mit einem leblosen, gleichsam schlafenden Blick.) - "Ona smotrit kuda-to vdal' nemigajuščimi glazami, iz kotorych široko gljadit odin okamenelyj, pokornyj užas." (VI, 323). (Sie schaut mit starrem Blick in eine unbestimmte Ferne. In ihren weit geöffneten Augen spiegelt sich ein einziges steinernes, zugleich demütiges Entsetzen.) - "Ona budto ne sama chodit, a nosit ee postoronnjaja sila." (VI, 323). (Sie geht gleichsam nicht selbst, sondern als ob sie von einer fremden Macht getragen werde.) - "[...] opjat' vyprjamilas' i pošla v goru, podnimajas' na obryv, odolevaja krutiznu nečelovečeskoj siloj, ostavljaja kločki plat'ja i šali na kustach." (VI, 324). ([...] [sie] richtete sich abermals auf und ging bergan, stieg das Steilufer hoch und überwand die Steile mit übermenschlicher Kraft; Fetzen von Kleid und Schal blieben an den Sträuchern hängen.) - "Ona, kak ranenyj zver', upala na odno koleno [...]" (VI, 326). (Wie ein verwundetes Tier sank sie auf ein Knie [...])

342 Näheres dazu siehe Tichomirov, der Textstellen aus Kap. VII/T. V mit dem romantisch-rhetorischen Stil Marlinskijs und Benediktovs vergleicht. (O tradicijach romantizma, S. 75 f.)

343 Laut Tschižewskij (S. 59) erweist sich Gončarov in der Darstellung der Babuška als Panegyrist.

Selbst wenn große Teile der Beschreibung in T. V / Kap. VII durch die Perspektive Rajskijs vermittelt werden, so wird der Leser doch daran gehindert, die Idealisierung der Babuška allein der überspannten Phantasie Rajskijs zuzuschreiben[344], denn auch in Kap. X, der 'Versöhnungsszene' zwischen Babuška und Vera, dominiert der pathetisch-rhetorische Stil, obwohl Gončarov hier auf die Perspektive Rajskijs verzichtet und sich 'zuverlässigerer' Subjektsprismen bedient - der Erzählerperspektive und der Perspektive Veras. Auch Vera erscheint die Babuška als "Heilige" (svjataja) und "Gerechte" (pravednica) (VI, 343), und Veras innerer Zustand nach dem 'Geständnis' der Babuška wird folgendermaßen beschrieben:

> Ona [...] budto probuždalas' ot sna, čuvstvuja, čto v nee l'etsja volnami opjat' žizn', čto ticho, kak drug, stučitsja mir v dušu, čto dušu ètu, kak temnyj, zapuščennyj chram,

---

344 Vgl. dazu Gončarov, VIII, 99 f. ("Lučše pozdno, čem nikogda"): "U menja proveden celyj rjad 'ženskich tenej' v parallel' ètoj staruche, velikich stradalic, živšich v mirnoj, ščastlivoj srede, prežde ničem osobennym ne zametnich, kak i babuška, i vdrug projavljajuščich velikie sily - v rešitel'nye i groznye minuty žizni. Novgorodskaja Marfa, ssyl'nye russkie caricy, ženy dekabristov i drugie žertvy roka [...] 'Ne pochože na derevenskuju staruchu!' - govorili mne, to est' ne real'no, natjanuto, chodul'no! Možet byt', otčasti ja èto sam i čuvstvoval, kogda pisal, i ottogo vložil ètot očerk v pestruju fantaziju Rajskogo. Vpročem, ja ne takoj poklonnik realizma, čtoby ne dopuskat' otstuplenij ot nego." (Ich habe diese alte Frau mit einer ganzen Reihe von "weiblichen Erscheinungen" parallelisiert, mit großen Dulderinnen, die wie die Babuška in einer friedlichen und glücklichen Welt gelebt und sich bisher auf keine besondere Weise hervorgetan hatten und plötzlich gewaltige Kräfte zeigten - in entscheidenden, schrecklichen Minuten ihres Lebens. Marfa von Novgorod, verbannte russische Zarinnen, Dekabristenfrauen und andere Opfer des Schicksals [...] "Das ist einer alten Frau vom Lande nicht ähnlich!" - wurde mir gesagt, d.h. es sei unwirklich, überspannt und gestelzt. Vielleicht habe ich das zum Teil selbst gespürt, als ich schrieb, und deshalb diese Szene in die blühende Phantasie Rajskijs verlegt. Im übrigen bin ich nicht ein solcher Verehrer des Realismus, daß ich nicht Abweichungen von ihm zulassen würde.)

osvetili ognjami i napolnili opjat' molitvami i nadeždami. Mogila obraščalas' v cvetnik. (VI, 345)[345]

(Sie [...] erwachte gleichsam aus einem Schlaf, sie fühlte, daß wieder Leben in sie flutete, daß der Friede still wie ein Freund an ihre Seele pochte. Und diese Seele, eben noch wie ein dunkler und verwahrloster Tempel, strahlte von Lichtern wider und wurde von Gebeten und Hoffnungen erfüllt. Das Grab verwandelte sich in einen Blumengarten.)[345]

Die letztere (Kap. X) dieser beiden Szenen, die Gončarov wiederholt den Vorwurf melodramatischer Schreibweise eingebracht haben[346], unterscheidet sich erheblich von früheren Fassungen. Die Handschriften des Romans enthalten zwei Varianten einer ausführlichen "Beichte" (ispoved'), in der die Babuška Vera ihre eigene Vorgeschichte, ihr Abgrunderlebnis erzählt[347]. Der Bericht der Babuška enthält in beiden Varianten nicht nur eine breite Darstellung der Beziehung Babuška-Vatunin, sondern auch eine realistische Beschreibung des Gesellschaftslebens auf dem elterlichen Gut der Babuška. Die endgültige Fassung dieses Kapitels, der Verzicht auf realistische Detailbeschreibung zugunsten einer pathetisch-deklamatorischen Stilisierung der Harmonie zwischen Vera und Babuška zeigt besonders deutlich, in welcher Weise Gončarov bei der Modellierung der Synthese zwischen Babuška und Vera automatisierte und damit 'überlebte'

---

345 Vgl. auch: " - Prosti menja i ty, pokojnica! - govorila starucha, diko ozirajas' vokrug i prostiraja ruku k nebu." (VI, 344). ("Verzeih auch du mir, Verstorbene [d.i. Veras Mutter]!" sagte die alte Frau, schaute mit wildem Blick um sich und streckte die Hände gen Himmel.) - Desgl. VI, 346.

346 Zum melodramatischen Charakter dieser Szene sowie anderer Stellen in der zweiten Hälfte des Romans vgl. Ehre, Oblomov and his Creator, S. 251 ff.

347 Dieser Teil der Handschriften von "Obryv" befindet sich in der Handschriftenabteilung der Saltykov-Ščedrin-Bibliothek in Leningrad. Einige Kapitel, u.a. auch die hier erwähnten, wurden von Cejtlin in zwei verschiedenen Ausgaben veröffentlicht: Neizvestnye glavy "Obryva". Vstup. stat'ja A. Cejtlina, M.: "Ogonek", 1926, hier S. 46-64; Varianty i neizvestnye glavy "Obryva" s komm. A. Cejtlina. In: I.A. Gončarov, Obryv, Char'kov: "Proletarij", 1927, S. 713-758.

Verfahren der Romantik in affirmativer Weise einsetzt[348] - eine Tatsache, die bei der Gesamtbewertung des Gončarovschen Typisierungssystems (Teil III dieser Arbeit) noch zu erörtern sein wird.

Rajskij

Anders als bei den bisher untersuchten Figuren erfaßt die raumzeitliche Typisierung Rajskijs weniger eine Aufeinanderfolge verschiedener semantischer Schwerpunkte als vielmehr ein Miteinander und Gegeneinander konträrer Konkretisationszentren wie Phantasie und Analyse, Leidenschaft (strast') und Langeweile (skuka), Talent und Erfolglosigkeit, Aktivität und Passivität etc. Die Vielzahl der Schwerpunkte läßt auf einen besonders hohen Grad an Mehrdimensionalität schließen.

Vielzahl und Beschaffenheit der Merkmale sind Voraussetzung für die maximale Beweglichkeit Rajskijs, die sich in seinen ständigen Raumwechseln äußert: Rajskij wechselt zwischen In- und Ausland, Hauptstadt und Provinz, hier wiederum zwischen Gutsleben und Provinzkleinstadt, und auch in Malinovka selbst zwischen den oppositiven Teilräumen Gutshof und Volga-Ufer (obryv), neuem und altem Haus; er nimmt Verbindung mit verschiedenen sozialen Gruppen auf (Petersburger Gesellschaft, Künstler, Wissenschaftler, Beamte, Provinzgesellschaft).

Während die Veränderlichkeit der Babuška, Volochovs und Veras erst durch einen Entwicklungsprozeß sichtbar gemacht wird, dienen bei Rajskij von Anfang an Kommentare des Erzählers und der Romanfiguren sowie Selbstäußerungen Rajskijs dazu, die Veränderlichkeit und Widersprüchlichkeit dieser Gestalt hervorzuheben.

Dies bedeutet, daß die Darstellung Rajskijs den größten Raum für Veränderungen, Schwankungen und Widersprüche läßt. Die daraus resultierende U n b e s t i m m t h e i t des semantischen Raums der Figur beruht nicht wie die Unbestimmtheit der emanzipierten Vera auf der Vorenthaltung von Informationen, sondern

---

348 Vgl. auch O.M. Čemena, Ėtapy tvorčeskoj istorii I. Gončarova "Obryv". In: Russkaja literatura 4 (1961), S.195-208, hier: S. 207 f.

auf personimmanenten Gegensätzen.

Im Unterschied zu Tušin wird die Widersprüchlichkeit Rajskijs nicht in einer Synthese deklarativ aufgehoben, sondern durch alle der Darstellung zur Verfügung stehenden Mittel systematisch ausgeführt. Sie spiegelt sich in äußeren Details - besonders den Gesichtszügen (V, 44 ff.) - als Vorstufe zu der noch größeren Veränderlichkeit seines Wesens (nravstvennoe lico; V, 45) und wird im Rahmen der Vorgeschichte als genetische Auslegung des Charakters entwickelt (T. I / Kap. VI). Während die Aussagen von Romanpersonen über eindimensionale Figuren wie Marfen'ka und Tušin mehr oder weniger kongruent sind, ergeben sich bei Rajskij erhebliche Abweichungen (V, 45).

In besonderem Maße dienen Dialoge - hauptsächlich mit Belovodova, Marfen'ka, Volochov, Babuška, Vera - dazu, die Spannweite der Veränderungen Rajskijs aufzuzeigen[349]. In zahlreichen Gesprächen bezieht Rajskij abwechselnd die verschiedenartigsten Positionen und verfällt in Widersprüche, die von ihm selbst oder von seinem jeweiligen Gesprächspartner aufgezeigt werden.

Im Namen Rajskijs (von "raj" = Paradies) kann zwar ein Hinweis auf das Wesen seines Trägers (Rajskijs Träumertum, seine Neigung zur Idealisierung der Wirklichkeit)[350] gesehen werden, jedoch wird die Figur nicht wie Tušin oder Volochov durch ihren Namen einseitig wertend festgelegt.

Eine weitere Möglichkeit der Festlegung entfällt durch das weitgehende Fehlen bildhafter Darstellung. Im Unterschied zu anderen Figuren wird Rajskij wenig durch Vergleiche und Symbole charakterisiert; der Grund dafür ist in der Tatsache zu sehen, daß Rajskij sehr viel mehr vom 'inneren' als vom 'äußeren' Standpunkt her erfaßt wird, sein 'innerer' Standpunkt erst die Voraussetzung für die metaphorische Darstellung anderer Personen ist.

---

349 Ein Vergleich mit Tušin, dessen Charakteristik durch Dialog sich auf wenige Gespräche zwischen Vera und der Babuška beschränkt, zeigt die unterschiedlichen Realisierungsmöglichkeiten der beiden Figuren.

350 Gleichzeitig wird mit dem Namen Rajskijs wie bei Oblomov die Verbindung mit dem Ort der Kindheit (vgl. die Metaphorisierung Malinovkas als "Garten Eden") angedeutet.

In ausführlichen Introspektionspassagen wird die Unbestimmtheit Rajskijs systematisch ausgeführt, der Leser in seine in höchstem Maße veränderliche Erlebniswelt eingeführt. In den zahlreichen Innenansichten Rajskijs spiegeln sich Gegenpole wie Phantasie und Analyse, Selbsttäuschung und Selbsterkenntnis, Realitätsverkennung und Realitätsempfinden, exakte Beobachtung seiner selbst und morbide Übersteigerungen eines Psychopaten.

Den Hauptanteil an der Weite und Unbestimmtheit des semantischen Raums der Figur hat das schwankende und bis zum Schluß des Romans nicht ganz geklärte Verhältnis zwischen dem Erzähler und Rajskij, das hier Gegenstand eines ausführlicheren Exkurses sein soll[351].

Dieses Verhältnis ist durch den ständigen Wechsel von Ironisierung durch den Erzähler und Identifikation von Erzähler und Figur gekennzeichnet. Auf diese Weise ergeben sich verschiedene Darstellungsebenen, auf denen verschiedene und kaum miteinander vereinbare Persönlichkeitsbilder entstehen.

Identifizierung Erzähler-Rajskij

Mit der Identifizierung zwischen Erzähler und Gestalt verbindet sich Rajskijs Stellung als objektiver und distanzierter Beobachter, aus dessen Perspektive theoretische Urteile über die verschiedensten Themen fallen und ausführliche Charakteristiken anderer Figuren, beispielsweise Tušins gegeben werden.

Auf dieser Ebene hat die Sprache Rajskijs verbindende Funktion zwischen Erzählerstandpunkt und Personenstandpunkt. Die Sprache des neutralen Beobachters und Kronzeugen der Handlung weist in sprachlich-lexikalischer Hinsicht kaum individualisie-

---

351 Mit dem folgenden Exkurs sei eine Anregung zu einer eventuellen systematischen Analyse des Verhältnisses Rajskij-Erzähler-impliziter Autor gegeben, die dringend notwendig wäre, um der selbst in neueren Arbeiten (z.B. bei Nedzveckij, Realizm, diss., S. 116 ff.) zu findenden pauschalen Gleichsetzung Rajskij = Gončarov entgegenzuwirken.

rende Merkmale auf[352]. Ein besonders deutliches Beispiel für die enge Verknüpfung der beiden Erzählhaltungen (Erzähler-Rajskij) bieten die Gedanken Rajskijs über Tušin (T. V / Kap. XVIII): Der 'innere Monolog' Rajskijs wird teilweise vom Erzähler selbst nacherzählt, die Gedanken Rajskijs zusammengefaßt, verkürzt, verallgemeinert.

Distanzierung des Erzählers von Rajskij - Ironisierung

Die Perspektive Rajskijs erfährt da ihre Begrenzung, wo das subjektive Erleben der Person in den Vordergrund tritt. Voraussetzung für die Besonderheit dieses Erlebens von beobachteten Gestalten und Vorgängen sind psychologische Merkmale wie übergroße Rezeptivität und Entflammbarkeit (vljubčivost'), die - je nach dem Grad innerer Beteiligung durch Leidenschaft (Belovodova, Marfen'ka, Vera), Verehrung (Babuška) oder Antipathie (Volochov, Tyčkov) - zu einer Deformierung von Figuren in der überspannten Phantasie Rajskijs führen. Daß Rajskijs Sicht seiner Umgebung mitunter pathologische Züge annimt, geht nicht nur aus seinen Gedanken hervor, die den Bezug zur Wirklichkeit vermissen lassen, sondern auch aus Hinweisen auf Krankheitssymptome, Darstellung seiner Träume als Fieberträume[353], Hinweise durch Rajskij selbst[354].

---

352 Vgl. Favorin, S. 360: "[...] die inneren Monologe Rajskijs zeichnen sich durch ihren akzentuiert literarischen und schriftsprachlichen Charakter aus."

353 V, 365; VI, 66.

354 " - Smotri, u menja volosy podnimajutsja, muraški begajut... sejčas slezy bryznut ..." (VI, 369). ("Sieh, meine Haare sträuben sich, Ameisen laufen mir über den Rücken ... gleich brechen die Tränen hervor ...") - Diese Sichtbarmachung psychologischer Vorgänge durch physiologische Veränderungen wurde von Pospelov zum Anlaß genommen, von einem Primat der physiologischen vor der psychologischen Seite in Gončarovs Personendarstellung zu sprechen - eine These, die angesichts der psychologischen Vertiefung der Babuška (in ihrer zweiten Typisierungsphase) und der umfassenden Psychologisierung Oblomovs und Ol'gas, Veras und Rajskijs in der vorgebrachten Form zu absolut ist. (N.S. Pospelov, Tvorčestvo Gončarova. In: ders., Istorija russkoj literatury XIX veka, II, M. 1962, S. 460-514, hier: S. 507.)

Mit Hilfe dieser Merkmale wird Rajskij ironisch relativiert. Der Erzähler distanziert sich von der Gestalt, die im Bewußtsein Rajskijs dargestellten Vorgänge werden fragwürdig.

Mit der Distanz zwischen dem Erzähler und Rajskij verbindet sich Rajskijs Rolle als ironisch-satirisch verfremdeter Dilettant. Der ständige Widerspruch zwischen Anspruch und Realität, zwischen Wille und Tat wird durch die leitmotivische Verwendung des Wortes "unbedingt" (nepremenno)[355] oder den ebenfalls als Leitmotiv erscheinenden Befehl an Jegor, Rajskijs Koffer zu holen und damit seine Abreise vorzubereiten[356], ironisiert. Der im Gegensatz zu den mehr gegenständlichen Leitmotiven anderer Figuren sehr abstrakte Charakter der Leitmotive Rajskijs erhöht die Unbestimmtheit dieser Gestalt.

Im Rahmen der Ironisierung durch Selbstäußerung spielt die sprachliche Typisierung Rajskijs eine wichtige Rolle. Im Unterschied zur Sprache des neutralen und distanzierten Beobachters Rajskij zeichnet sich die Sprache des satirisch verfremdeten Rajskij durch Phrasenhaftigkeit und ein Übermaß an poetischen Klischees aus und läßt wie bei Aleksandr Aduev den romantischen Schwärmer erkennen. Auch hier bedient sich Gončarov stilistischer Versatzstücke der romantischen Tradition und bricht sie ironisch, um damit gegen die Überspanntheit und Realitätsferne des romantischen Weltempfindens zu polemisieren - im Gegensatz zur affirmativen Verwendung romantischer Typisierungsmuster bei der Zusammenführung von Babuška und Vera (II. Typisierungsphase).

---

355 V, 233, 236, 247, 282; VI, 426. - Mit diesem Wort unterstreicht Rajskij seine künstlerischen Absichtserklärungen. Eine Bemerkung der Babuška verdeutlicht die ironisierende Funktion dieses Wortes: " - Opjat' ty - "nepremenno"! [...] - ne znaju, čto ty tam zatevaeš', a esli skazal "nepremenno", to ničego i ne vyjdet!" (VI, 426). ("Schon wieder sagst du 'unbedingt'! [...] - ich weiß nicht, was du da vorhast, doch wenn du 'unbedingt' gesagt hast, wird bestimmt nichts daraus!")

356 VI, 30, 37, 38, 52, 59, 68, 108, 152, 195, 204, 228, 279, 416.

In der Sprache des romantischen Schwärmers Rajskij dominieren pathetische und deklamatorische Elemente, die Sprache ist durch Breite und Unbestimmtheit gekennzeichnet[357].

Im einzelnen zeigt sich dies in einer Vorliebe für abstrakte Substantiva wie "tainstvennost'", "nepronicaemost'"[358], darunter Verbalsubstantiva wie "očelovečivanie", "uspenie"[359] oder konkrete Substantiva und Verben, die durch ihren metaphorischen Gebrauch ebenfalls abstrakten Charakter erhalten: "brosit' grom na ženščinu" (VI, 88), "podderžat' neugasimoe plamja" (VI, 123)[360].

Besonders auf dem Gebiet der Pronomina wird die Tendenz der Sprache zu Verallgemeinerung und Verabsolutierung deutlich: im häufigen Gebrauch von indefiniten Pronomina wie "kakoj-nibud'", "čto-nibud'"[361], Determinativpronomina wie "ves'", "vsjakij", "každyj"[362] oder von Reflexiv- und Demonstrativpronomina, die durch ihre besondere Akzentuierung, oft durch einleitende Stellung im Satz, den pathetischen und rhetorischen Charakter der Rede zusätzlich unterstreichen:

---

357 Infolge der schon erwähnten Angleichung der Sprache des Erzählers an die Sprache der Figuren darf sich auch die Untersuchung der Sprache des ironisierten Rajskij nicht auf die Textstellen beschränken, wo die Person eindeutig selbst spricht (also im Dialog oder im 'inneren Monolog'), sondern muß auch den der Form nach auktorialen Kommentar einbeziehen, der der Darstellung dieses Rajskij gilt.

358 Weitere Beispiele: "krasota", "ljubov'", "strast'", "izjaščestvo", "čelovečnost'", "čestnost'".

359 Ebenso: "gorenie", "op'janenie", "nevedenie", "oslepenie".

360 Metaphorisierte Substantiva: "groza", "volna", "ogon'", "port'era", "temnye mesta ideala", "okean ljub'vi", "tuman", "grom", "tkan' žizni" , "bitvy žizni". - Ursprünglich konkrete Verba, die in der Zusammensetzung mit entsprechenden Substantiva metaphorische Bedeutung erhalten: "brosit' bombu v lager' neustupčivyj stariny" (VI, 8), "potušit' diogenevskij fonar'" (VI, 193).

361 Beispiele: "kakoj-to tainstvennyj duch" (VI, 207); "razygrat' ostal'nuju žizn' vo čto-nibud', v kakoj-nibud' gromadnyj trud" (VI, 66); "kakaja-to drugaja sila" (VI, 75).

362 Beispiele: " S odnoj storony, fantazija obol'ščaet, vozvodit vse v ideal: ljudej, prirodu, vsju žizn', vse javlenija, a s drugoj - cholodnyj analiz razrušaet vse [...]" (V, 272); "Ravnodušnyj ko vsemu na svete [...], choloden ko vsemu [...] i grub, daže žestok, ko vsjakomu bezobraziju." (V, 311).

> - I ėtu-to tišinu - ėtot sleḑ ljudi i nazvali - svjatoj, vozvyšennoj ljubov'ju [...] Eta okraska - i est' i ljubov', i družba ... (VI, 67)
>
> ("Und diese Stille, diese Spur der ausgebrannten und erloschenen Leidenschaft haben die Menschen heilige, erhabene Liebe genannt [...] Diese Färbung eben ist die Liebe, die Freundschaft ...")

Ähnliche Funktion haben archaische Formen des Akkusativ singularis wie "mater'", "kamen'ja"[363], Elemente biblischer Sprache ("Ne brosaj kamen' v to, čego ne ponimaeš'.")[364], antithetische Konstruktionen wie: "Ja poklonjajus' krasote, ljublju ee [...] telom i dušoj [...]"[365] oder semantisch-lexikalische Parallelismen:

> - Net, ničto v žizni ne daet takogo blaženstva, nikakaja slava, nikakoe ščekotan'e samoljubija, nikakie bogatstva Šecherezady, ni daže tvorčeskaja sila, ničto ... odna strast'! (VI, 67)
>
> ("Nein, nichts im Leben verleiht solche Seligkeit, kein Ruhm, kein Stachel des Ehrgeizes, keine Reichtümer der Scheherazade und nicht einmal die schöpferische Kraft, nichts ... nur die Leidenschaft!")

Der vorwiegende Gebrauch emotionaler, expressiver Adjektive (oft mit superlativischer Bedeutung)[366] führt zu ungewöhnlichen Wortverbindungen wie "sladkaja burja" (VI, 57, 67), "svjatoe, stydlivoe nevedenie" (V, 266) und erhöht den affektiven und rhetorischen Charakter der Sprache.

---

363 "On videl v nej [...] beskorystnuju žricu kul'ta, 'mater' naslaždenij' ..." (V, 246); " - Tebe na golovu valjatsja kamen'ja [...]" (VI, 68).

364 V, 153. Ebenso: " - Daj ėtot groš niščemu ... Christa radi!" (VI, 191)

365 V, 135. Ebenso: " - Tam žizn'[...]A zdes' - kladbišče." (V, 29). - "Led i ogon cholodili ego grud'" (VI, 277). - "Duch ustojal, krov' i nervy ne odoleli [...]" (V, 266).

366 "Ženskaja vysokaja, čistaja krasota" (V, 365); "vseobščee ščast'e" (V, 365); "vseob-emljuščaja ljubov'" (VI, 153); "velikolepnye cveta" (VI, 67); "čudnyj večer'" (VI, 52); "neotrazimo plenitel'naja ženščina" (VI, 277); "blažennoe uspenie" (V, 35).

Die gleichen Tendenzen zeichnen sich in der S y n t a x ab. Durch

1. eine Vielzahl rhetorischer Fragen und Ausrufe[367];
2. Folgen von gleichartig konstruierten Nebensätzen (Parallelismen)[368];
3. Änderung der gewöhnlichen Wortstellung[369] - oft als Chiasmen[370] - wird der emphatische Charakter der Rede Rajskijs unterstrichen.

Der Eindruck von Weitschweifigkeit und fehlender Prägnanz verstärkt sich durch Rajskijs Vorliebe für Aufzählungen, die entweder tautologischen Charakter haben oder im Sinne von Gradationen aufgebaut sind[371], wobei nicht nur einzelne Wortreihungen, sondern auch Satzgefüge und ganze Textpassagen nach dem Steigerungsprinzip aufgebaut sind (vgl. VI, 206 f.).

Der intensive Gebrauch klischeehafter Wendungen, fertiger Redeschablonen zeugt hier wie bei Aleksandr Aduev von oberflächlichen Anleihen bei romantischer Literatur und ihrer gleichzeitigen Überspitzung ins Lächerliche. Die Gültigkeit solcher, in übertrieben affektischer Sprache vorgebrachten Aussagen ist in Frage zu stellen.

---

367 "Čto iskusstvo, čto samaja slava pered ėtimi sladkimi burjami! Čto vse ėti dymno-gor'kie, udušlivye gazy političeskich i social'nych bur', gde brodjat odni idei, za kotorymi žadno gonitsja molodaja tolpa, ukladyvaja tuda sily, bez ognja, bez trepeta nerv?" (VI, 57)

368 "[...] kak padali ego modeli, kak padal on sam vmeste s nimi i kak vstaval opjat' [...]" (VI, 192)

369 "'Dolgo chodil ja [...] meždu vami [...]'" (VI, 420). - "'[...] strast' podaj mne [...]'" (VI, 58). - "'[...] i ėtot sled ljudi nazyvajut sčast'em!..'" (VI, 229)

370 "'Ne vnosi iskusstva v žizn' [...] - a žizn' v iskusstvo!'" (V, 113). - " - Ėto žizn', i tol'ko ėto!" (VI, 229)

371 " - [...] vlečenie k idealam dobra, izjaščestva duši, k krasote žizni!" (VI, 153) - "[...] oskorblenie, nanesennoe emu, babuške, vsemu domu, 'celomu obščestvu, nakonec čeloveku, ženščine'!" (VI, 279)

Die häufige Wiederholung einzelner Gedanken gleicher Tonalität und ähnlichen Inhalts, die Rajskijs Lieblingsthemen "ljubov'", "strast'", "tvorčestvo", "talant", "slava", "krasota" variieren, zeugen von gedanklicher Verflachung.

Daß die Sprache des romantischen Schwärmers Rajskij ironisierende Funktion hat, zeigt sich nicht nur im sprachlichen Material selbst, sondern auch in entsprechenden Hinweisen anderer Personen, die sich seiner Sprache in ironischer Weise bedienen - ein Verfahren, das in "Obryv" allerdings weniger ausgeprägt ist als in den Dialogen zwischen Aleksandr und Petr Aduev.

> - Čto èto u vas, točno jazyk otnjalsja? kuda devalis' èti "volny poèzii", ètot "raj i geenna"? (Vera zu Rajskij; VI,227)
>
> ("Was ist mit Ihnen? Haben Sie die Sprache verloren? Wo haben Sie die 'Wogen der Poesie', Ihr 'Paradies und Höllendasein' gelassen?")

Deutliche Ironie zeigt sich auch in der Diskrepanz zwischen Inhalt und Form der Sprache Rajskijs einerseits (wortreiche Deklamationen über seine Prinzipien und Ideale, die Kunst und über das Leben schlechthin) und den prosaischen Begleitumständen, die dem Leser in auktorialer Form nahegebracht werden:

> Rajskij stisnul zuby [...] - Uf! - govoril on [...] (V, 152)
>
> (Rajskij biß die Zähne zusammen [...] "Uff!" machte er [...])

Die Besonderheit der sprachlichen Typisierung Rajskijs und gleichzeitig ein wichtiger Unterschied zur sprachlichen Typisierung Aleksandr Aduevs liegt jedoch darin, daß sprachlich-stilistische Muster der romantischen Tradition nur e i n e n Ausdrucksbereich konstituieren - denjenigen, durch den die Gestalt ironisch relativiert und als sekunkärer Erzähler in ihrer Zuverlässigkeit reduziert wird. Gerade die Sprache spiegelt in besonderer Weise die Mehrdimensionalität der Figur, ihre Variationsmöglichkeiten zwischen Präzision und inhaltsloser Weitschweifigkeit entsprechen den verschiedenartigen, mit einer einheitlichen Sprache nicht zu erfassenden Konkretisationszentren im Wesen Rajskijs[372].

---

372 Dies gegen die vereinfachende Deutung Tichomirovs: "Das romantische Weltempfinden des Helden bestimmt die Kontinuität (ustojčivost') der sprachlichen Mittel." (Sravnitel'no-tipologičeskoe issledovanie, avtoref. diss., S. 17.)

Selbstdistanzierung Rajskijs - Problematisierung

In den Fällen, wo Rajskij Bestandteile seiner pathetischen und deklamatorischen Sprache ironisch zitiert, distanziert er sich von sich selbst anhand seiner eigenen Sprache:

- Vydumal kakuju-to "osmyslennuju i oduchotvorennuju Veneru"! (VI, 423; Brief an Kirilov)

("Ich habe mir eine 'von Geist und Vernunft beseelte Venus' ausgedacht!")

Ein solches Bewußtsein der eigenen sprachlichen Besonderheiten zeigt, daß die Gestalt vorübergehend von sich selbst Abstand nimmt, und dient gleichzeitig ihrer Aufwertung als Person[373]. Selbstdistanzierungen Rajskijs sind in zahlreichen Innenansichten zu finden, in denen seine Widersprüchlichkeit als Ergebnis exakter Selbstbeobachtung erscheint und gleichzeitig sein Leiden an der eigenen Natur zum Ausdruck kommt.

Der an sich selbst leidende Rajskij wird vom Erzähler und von anderen Romanfiguren, insbesondere Vera[374], ernstgenommen, problematisiert. Als Problemgestalt wird Rajskij verteidigt: Der Erzähler ergreift die Partei seines Helden, beispielsweise wenn er die Mißerfolge Rajskijs auf gesellschaftliche Ursachen zurückführt (T. I / Kap. XIII).

Die besondere Behandlung der Erzählperspektive und die daraus resultierenden verschiedenartigen Rollen Rajskijs legen einen Vergleich mit der Schriftstellergestalt Firsov in Leonid Leonovs Roman "Vor" (1926)[375] nahe. Dieser Vergleich kann im Rahmen dieser Arbeit allerdings nur in Ansätzen geleistet werden und

---

373 Vgl. Hübner, S. 93.

374 So z.B. im Brief an ihre Freundin (VI, 45-47) und im Dialog mit Volochov (VI, 175 ff.). Vgl. auch die Charakteristik Rajskijs aus der Perspektive der Babuška und Veras (VI, 338 f.).

375 Leonid M. Leonov, Vor. Roman v 4-ch častjach, M.-L. 1928.

birgt deshalb notwendig die Gefahr einer Vergröberung und Vereinfachung in sich[376].

Bei beiden Gestalten sind Schwerpunktswechsel durch Änderungen im Verhältnis zwischen Figur und Erzähler bedingt. Rajskij sowie Firsov fungieren im jeweiligen Roman als sekundäre Erzähler. In beiden Fällen bewirkt ihre Einschaltung, daß das Romangeschehen und die damit verbundenen Figuren in zweifacher Optik beleuchtet werden. Je nach dem Abstand zwischen Person und Erzähler erscheinen beide Gestalten entweder als distanzierte Beobachter (Identifizierung Erzähler-Gestalt) oder als ironisch relativierte Künstlergestalten (Distanz Erzähler-Gestalt), die infolge ihres emotionalen Engagements nur noch als Beobachter mit stark begrenzter Perspektive angesehen werden können. Beide Gestalten erfüllen eine dritte Rolle, in der sie durch den Erzähler problematisiert und gleichzeitig verteidigt werden.

Der grundsätzliche Unterschied in der Modellierung der verschiedenen Schwerpunkte besteht darin, daß die einzelnen Rollen Firsovs konsekutiv realisiert werden, das Verhältnis zwischen Erzähler und Gestalt sich in verschiedene P h a s e n (parallel zum Handlungsverlauf) differenzieren läßt, während die verschiedenen Schwerpunkte Rajskijs g l e i c h z e i t i g ausgeführt werden und hier der Wechsel von Erzählerperspektive und Perspektive der fiktiven Gestalt nicht eindeutig vom chronologischen Geschehen des Romans abhängt. Die Gleichzeitigkeit bzw. Überschneidung der verschiedenen Rollen Rajskijs führt dazu, daß auch der problematisierte Rajskij nicht wie Firsov im IV. Teil des Romans "Vor" zur tragischen Gestalt werden kann, da jede Verteidigung durch den Erzähler unmittelbar in ironische Verfremdung umschlagen kann (vgl. VI, 206 f.).

Die ständige Alternation der verschiedenen Schwerpunkte Rajskijs ist der Grund dafür, daß trotz der großen Ähnlichkeit der erzähltechnischen Funktionen beider Schriftstellergestalten

---

376 Zu den verschiedenen Rollen Firsovs vgl. Christoph Brümmer, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der frühen Romane L.M. Leonovs (Slavistische Beiträge. 51), München 1971.

bei Rajskij ein sehr viel größeres Maß an Unbestimmtheit erreicht wird. Während Firsov seine zweite und dritte Rolle - die des naiven, satirisch verfremdeten Schriftstellers und die einer tragischen Gestalt - ablegt und am Ende des Romans wieder zu seiner Ausgangsrolle zurückkehrt (Rolle des distanzierten Beobachters)[377], sind die letzten Auftritte Rajskijs durch ein Nebeneinander von Ironisierung und Problematisierung der Gestalt gekennzeichnet (T. V / Kap. XXIII-XXV).

Gerade der Vergleich mit Firsov macht die Spezifik der raumzeitlichen Typisierung Rajskijs deutlich, die auf einer besonderen Kombination von achronisch-zyklischem und sukzessiv-linearem Raumprinzip beruht. Der Verzicht auf Darstellung einer kontinuierlichen Verlagerung der Schwerpunkte Rajskijs läßt auf die Dominanz des zyklischen Prinzips schließen: Trotz ihrer Mehrdimensionalität macht die Figur keine wirkliche Entwicklung durch. Dafür spricht gleichfalls, daß sich die Bewertung Rajskijs zwar fortwährend ändert, jedoch nicht im Rahmen einer linearen Entwicklung wie etwa bei der Babuška.

Alle Änderungen Rajskijs bewegen sich innerhalb der gleich zu Beginn eingeführten Variationsbreiten. Die Vorgeschichte Rajskijs stellt zwar den Versuch dar, die Figur aus ihrer Entwicklung heraus verständlich zu machen; sie bestimmt jedoch - im Gegensatz zu der erst am Schluß des Romans eingeführten Vorgeschichte der Babuška - gleichzeitig die übrigen zeitlichen Dimensionen Gegenwart und Zukunft. Wie bei eindimensionalen Figuren - wenn auch auf anderer Ebene - werden bei Rajskij zeitliche Kategorien nivelliert:

> [...] i dumala tol'ko, ne bez grusti, uznav ego charakter, o tom, kuda on teper' denetsja i kuda denet svoi dosugi, "talanty", kotorye v e č n o budet tol'ko čuvstvovat' v sebe i ne sumeet ni ugadat' svoego sobstvennogo talanta, ni ostanovit'sja na nem i prisposobit' ego k delu. (VI, 426)
>
> ([...] und [sie ; d.i. Vera] dachte nur, nicht ohne Traurigkeit, nachdem sie seinen [Rajskijs] Charakter begriffen hatte, darüber nach, welchen Weg er nun wohl gehen und was er mit

---

377 Vgl. Brümmer, S. 182.

> seiner Muße, seinen "Talenten" anfangen würde. Er würde sie e w i g nur in sich fühlen und nie dazu fähig sein, sein eigenes Talent zu erkennen noch bei ihm zu verharren und es zur Tat fruchtbar zu machen.) [Hervorhebung von mir, M.R.]

Aufgrund solcher Festlegungen kann die Typisierung Rajskijs keinen dynamischen Prozeß, sondern lediglich ein Zirkulieren innerhalb eines a priori abgesteckten, jedoch außergewöhnlich weit gefaßten Kreises darstellen. Grundmerkmale Rajskijs wie Unbestimmtheit, Veränderlichkeit, Schwanken zwischen Phantasie und Analyse, Gegensatz zwischen Wille und Tat sind als solche Konstanten. Dies hat zur Folge, daß bei Rajskij der Gebrauch einzelner Darstellungsmittel weniger abhängig von der jeweiligen Stelle im Roman ist als bei Vera, Volochov oder der Babuška. Dies betrifft Verfahren wie Leitmotive und Introspektionen.

Lediglich Rajskijs Verhältnis zu seiner sozialen Umwelt ist nach linearem Raumprinzip modelliert. Die Entwicklung seiner Umweltbeziehungen läßt sich an der Parallelisierung der Sprache Rajskijs mit der Redeweise jeweils verschiedener Romanfiguren ablesen.

Die Sprache Rajskijs ist nicht nur die des objektiven, abseits stehenden Beobachters oder des romantischen Schwärmers, sondern zeigt - in der ersten Romanhälfte - zeitweilig die gleiche Tendenz zu Konkretheit und ironischer Desillusionierung wie der Ausdrucksbereich des Zynikers Volochov (T. III / Kap. IX: Dialog zwischen Rajskij und Volochov). Allerdings hat diese Ausdrucksweise die Funktion einer bewußt angenommenen Rolle[378] und soll die rhetorische Behauptung Rajskijs neben dem ihm zunächst überlegenen Volochov demonstrieren. Daß diese Interferenzerscheinungen zwischen der Sprache Rajskijs und Volochovs der Ironisierung des letzteren dienen, wird besonders deutlich, wenn Rajskij im Gespräch mit Vera fertige Formulierungen Volochovs übernimmt und wie dieser beispielsweise von "Feuerbach

---

378 Eingehen Rajskijs auf Volochovs Aufforderungen, sich direkter und wie er selbst "ohne Förmlichkeiten" (bez ceremonii) auszudrücken.

und Genossen" (Fejerbach s bratiej; VI, 245) spricht.

Dagegen orientiert sich die Redeweise Rajskijs im V. Teil des Romans zunehmend an der formelhaften und sentenzartigen Sprache der Babuška, die in der ersten Romanhälfte gerade von Rajskij ironisiert wurde. Äußerungen Rajskijs wie:

> - Tvoja sud'ba - von tam: [...] Ty veriš' v providenie, drugoj sud'by net ... (VI, 255)
>
> ("Dein [gemeint ist Vera, M.R.] Schicksal ist dort: [...] Du glaubst an die Vorsehung, ein anderes Schicksal gibt es nicht ...")

oder:

> - Ėto sama sud'ba podskazala! (VI, 280)
>
> ("Das hat mir das Schicksal selbst eingegeben!")

erinnern an den fatalistischen Denkstil der Babuška.

Noch deutlicher wird die Affinität zwischen den beiden Ausdrucksbereichen, wenn eine dritte Peron sie ironisiert:

> - Prazdnost'! ved' ėto ...
> - Mat' vsech porokov, chotite vy skazat', - perebil Mark, - zapišite ėto v svoj roman i prodajte ... I novo, i umno ... (V, 278)
>
> ("Müßiggang! Ja, das ist ..." [Rajskij zu Volochov] "Aller Laster Anfang, wollten Sie sagen", unterbrach ihn Mark. "Schreiben Sie das in Ihren Roman und verkaufen Sie ihn ... Das ist sowohl neu als auch klug ...")

Das bedeutet, daß Rajskij wie Vera zunächst in die Nähe Volochovs gerückt, dann jedoch in stärkerem Maße der Babuška zugeordnet wird, daß sein anfängliches Distanzverhältnis zu seiner Umgebung im Verlauf des Romans abnimmt.

Ebenso wie für Vera wird auch für Rajskij die Gestalt der Babuška zum Maßstab. Diese Umorientierung ist wichtig für die ideologische Anlage des Romans, für das Wesen Rajskijs jedoch von sekundärer Bedeutung, da sie nicht wie bei Vera eine völlige Umstrukturierung der Person bewirkt. Gerade weil der Erwartungshorizont des Lesers von Anfang an auf die Unbestimmtheit und Veränderlichkeit Rajskijs eingestellt ist, wird diese Änderung weniger als Abweichung oder Neuansatz, sondern eher

als Bestätigung der eingangs ausgesprochenen und durch alle Erzählmittel erhärteten These empfunden. Die häufigen Hinweise auf die Beweglichkeit und Unbeständigkeit Rajskijs bewirken eine so weitgehende Automatisierung der Konkretisierung durch den Leser, daß dieser mit der Figur Rajskijs nur oberflächliche Umweltbeziehungen assoziieren kann und deshalb der Identifizierung Rajskijs mit einer anderen Person, mit einem bestimmten Milieu von vornherein weniger Bedeutung beimißt als etwa bei Vera.

Diese Form der Automatisierung der Lesererwartung bedeutet keine Aufhebung der Mehrdimensionalität Rajskijs, nur eine Modifizierung: Zwar wird die Pluralität und Widersprüchlichkeit der Schwerpunkte Rajskijs nicht wie bei Tušin lediglich behauptet, sondern auch 'paratgehalten' im Sinne Ingardens und für den Leser erfahrbar gemacht. Sie erscheint jedoch nicht wie bei Vera, Volochov oder der Babuška als Ergebnis von Entwicklungsprozessen, sondern läßt sich in jedem Stadium der Darstellung Rajskijs synchron erfassen. Neu sind nur die jeweiligen Erscheinungsformen der Unbestimmtheit, Veränderlichkeit und Widersprüchlichkeit Rajskijs, jedoch nicht die Merkmale selbst.

Das bedeutet, daß im Falle Rajskijs mehrdimensionale Darstellung nicht notwendig mit dynamischer Darstellung (Dominanz des sukzessiv-linearen Raumtyps) identisch ist. Obwohl jedes einzelne Erzählmittel als Verfahren dynamischer Darstellung verwendet wird, da es die extreme Veränderlichkeit und Unbestimmtheit Rajskijs aufzeigt, handelt es sich letzten Endes um statische Darstellung (Dominanz des achronisch-zyklischen Raumtyps): Die immer wieder aufgenommenen expliziten Hinweise auf die Variabilität und Widersprüchlichkeit stellen als solche ein Verfahren statischer Darstellung dar, da sie durch ständiges Hervorheben dieser Merkmale die Gestalt festlegen. Der Unterschied zu eindimensionaler Darstellung liegt darin, daß die Grenzen Rajskijs sehr viel w e i t e r gefaßt sind und nicht mit den Grenzen der unmittelbaren Umgebung zusammenfallen. Während eindimensionale Figuren durch jedes Darstellungsmittel in ihre Umgebung integriert werden, wird Rajskij seiner Umwelt nur oberflächlich angenähert (Zuordnung zu Vera und zur Babuška). Eine vollständige und dauerhafte Identifizierung Rajskijs mit seiner Umge-

bung ist mit seiner Natur (Unbestimmtheit, Unstetigkeit) unvereinbar, wofür auch der Schluß des Romans ein Beweis ist (Abreise aus der Provinz, erneuter Wechsel des Tätigkeitsbereichs).

2.4.5. Typisierung und Handlungsaufbau

Die bleibende Unbestimmtheit und Veränderlichkeit Rajskijs ist durch seine kompositorische Funktion als Verbindungsglied zwischen den verschiedenen Strukturelementen des Romans bedingt. In zweifacher Hinsicht läßt sich Rajskijs Vieldimensionalität kompositorisch begründen:

1. Die Vielzahl seiner Merkmale, deren Gegensätzlichkeit durch keine Entwicklung aufgelöst oder synthetisiert wird, dient dazu, Beziehungen zwischen einer Fülle von Figuren, Schauplätzen und Episoden herzustellen, die ohne die Figur Rajskijs nur schwer in einem kohärenten System zu erfassen wären. Merkmale wie Veränderlichkeit, Unstetigkeit, Phantasie, Beobachtungsgabe, Empfindsamkeit, Einfühlungsvermögen, Analyse, künstlerische Begabung, Begeisterungsfähigkeit, Egozentrik ermöglichen eine Fülle von Ansatzpunkten: Rajskijs Egozentrik ist der Grund für seine häufigen Enttäuschungen, diese wiederum sind Voraussetzung für sein Interesse an anderen Personen. Seine Begeisterungsfähigkeit erhöht seine Disposition zur Kontaktaufnahme, sein Einfühlungsvermögen veranlaßt andere Personen, sich ihm zu öffnen (Babuška, Vera am Ende des Romans), während seine analytischen Fähigkeiten auch das Interesse solcher Personen wecken, die ihn zunächst ablehnen (Volochov).
2. Ebenso wie die Vielzahl der Merkmale hat auch das schwankende Verhältnis zwischen dem Erzähler und Rajskij kompositorische Bedeutung. Der Wechsel Rajskijs zwischen den Rollen des neutralen Beobachters, des ironisierten Phantasten und der problematisierten Künstlergestalt gewinnt in Rajskijs Romanprojekt und seinem Scheitern besonderes kompositorisches Gewicht. Rajskijs Wunsch, seine Umgebung zum Objekt eines eigenen Romans zu machen, dient dem Autor als Vorwand, diese Gestalt zu allen Elementen des Romans "Obryv" in Beziehung zu setzen. Die Überle-

gungen Rajskijs zur Rolle einzelner Figuren in seinem Roman führen dazu, daß das Romangeschehen auf einer zweiten Ebene gespiegelt wird: im Bewußtsein Rajskijs.

Damit weist "Obryv" Ansätze zum Doppelroman auf, die Romanhandlung und ihre Duplikation im Bewußtsein Rajskijs bilden zwei "Haupterzählstränge", die "einander konsekutiv und korrelativ zugeordnet sind"[379]. Dennoch kann "Obryv" nicht als voll entwickelte Form des Doppelromans angesehen werden, nicht nur weil die Forderungen F.C. Maatjes an einen Doppelroman - Divergenz der beiden Haupterzählstränge in den Kategorien Raum, Zeit und Personen[380] - nicht erfüllt sind, sondern auch deshalb, weil die Selbständigkeit der Erzählstränge nur für einzelne Stadien der Handlung zutrifft.

Für die Kongruenz bzw. Inkongruenz der beiden Erzählstränge ist die jeweilige Rollenfunktion Rajskijs entscheidend. Je nachdem, ob Rajskij als neutraler Beobachter fungiert oder selbst in das Romangeschehen involviert wird, ob er die für sein künstlerisches Projekt erforderliche Distanz wahrt oder sie aufgibt und dabei ironisch verfremdet wird, variiert das Verhältnis zwischen beiden Erzählsträngen.

Wieder drängt sich der Vergleich mit Firsov auf: Beide Schriftstellergestalten versuchen, in einem Roman die Wirklichkeit den eigenen Vorstellungen anzupassen und scheitern in diesem Versuch. Das Ergebnis unterscheidet sich nur graduell: Während Rajskijs Romanversuch in kläglichem Ansatz steckenbleibt und sich auf "dekorative, billig zu beziehende Präleminarien von Titel, Motto und Widmung"[381] beschränkt, bringt

---

379 F.C. Maatje, Der Doppelroman. Eine literaturwissenschaftliche Studie über duplikative Erzählstrukturen, Groningen, 1964, S. 142.

380 Ebd. - Ich schließe mich im übrigen der Kritik Brümmers (S. 176) an, der die Definition Maatjes als eine "theoretische Verengung" bezeichnet, "die der literarischen Wirklichkeit nicht gerecht werden kann", da "die große Mehrheit duplikativer Erzählformen" zwar in der Person, jedoch keineswegs in Raum und Zeit divergiert, die Zahl 'echter' Doppelromane also minimal wäre.

381 Rehm, S. 70.

Firsov es immerhin noch zum Roman, der jedoch aufgrund der vernichtenden Urteile der Kritiker und der Kritik des Erzählers selbst (sowie der sich darin ausdrückenden Romankonzeption) als gescheitert zu werten ist. Während in "Obryv" die Spiegelung des Romangeschehens mehr im Bewußtsein Rajskijs, seinen Beobachtungen und Überlegungen (Innendarstellung) als in Geschriebenem erfolgt, es mehr um die Umstände als um das Produkt des Schreibvorgangs geht, läßt sich bei Leonov ebenso wie in André Gides Roman "Les Faux-Monnayeurs"[382] das Romangeschehen mit seiner Spiegelung in Tagebucheintragungen sowie in Zitaten aus dem Roman Firsovs bzw. Edouards (Schrifstellergestalt bei Gide) vergleichen[383].

Die Duplikation des Erzählvorgangs in Rajskijs Überlegungen zu seinem geplanten Roman ist deshalb von besonderer kompositorischer Bedeutung, weil der Autor damit die Möglichkeit erhält, den von ihm geschilderten Vorgängen einen Rahmen zu geben. Je

---

382 Der Roman "Les Faux-Monnayeurs" erschien 1925 in Paris (Editions Gallimard). In diesem Roman wurde ebenfalls das Verfahren des 'Romans im Roman' angewandt und die Schriftstellergestalt Edouard als Beobachter des Geschehens und als Romanfigur eingesetzt.

383 Zu den Parallelen und Unterschieden in der strukturellen Konzeption der Romane "Vor" und "Les Faux-Monnayeurs" vgl. Brümmer, S. 176 ff. - Eine systematische Analyse der narrativen Spiegelungsverfahren in "Obryv" wäre sicherlich eine lohnende Aufgabe, die bisher von keinem Interpreten wahrgenommen wurde und auch hier nicht geleistet werden kann, da sie den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Dietrich Gerhardts Aufsatz mit dem vielversprechenden Titel "Das Werk im Werk" erwähnt nur Spiegelungsverfahren in OI (die parodistische Brechung früher romantischer Gedichte Gončarovs in den dichterischen Experimenten Aleksandr Aduevs) und in "Oblomov" (die Verkörperung des Autors selbst in der Figur des Literaten in der Schlußszene T. IV / Kap. XI), ohne jedoch auf die strukturale und funktionale (auf den Leser bezogene) Bedeutung dieser Spiegelungen einzugehen, für die sich seit Gide (genauer: seit der Gide-Kritik) der Terminus der "mise-en-abyme" eingebürgert hat.

größer der Kontrast zwischen den beiden Erzählsträngen - zwischen dem Romangeschehen im Roman Gončarovs und seiner Spiegelung in Rajskijs Bewußtsein -, je größer der Informationsvorsprung des Lesers vor demjenigen des potentiellen Romanautors Rajskij ist, desto deutlicher werden die Vorgänge im Roman ab- und eingegrenzt, desto größer wird die Illusion des Wirklichkeitsgehalts fiktionalen Erzählens[384]. Dies gilt besonders für den Beginn der Intrige des Romans, der für den Leser schon im XXIII. Kapitel des III. Teils erfolgt; durch die auktoriale Vermittlung des ersten Treffens zwischen Vera und Volochov in Form einer 'aufbauenden Rückwendung'[385] und der innerhalb der Erzählgegenwart liegenden Auseinandersetzung zwischen beiden Figuren im I. Kapitel des IV. Teils ist der Leser bereits über den Hauptkonflikt des Romans unterrichtet, während Rajskij erst am Ende des IV. Teils davon erfährt.

Um die Frage beantworten zu können, ob mit der kompositorischen Ausnutzung der Vieldimensionalität Rajskijs als
1. Verbindungsglied der verschiedenen Romanelemente (Pluralität der Merkmale);
2. Mittel der Abgrenzung und Eingrenzung der Romanvorgänge (Kontrast zwischen dem Roman "Obryv" und dem Roman Rajskijs)
gleichzeitig eine Vereinheitlichung der Romanstruktur geleistet wird, muß zunächst die Romanstruktur selbst untersucht werden, die in noch stärkerem Maße als in "Oblomov" heterogen ist.

---

384 Vgl. dazu Rajnov, S. 40: "[...] um die Realität der Fabel des Romans 'Obryv' zu unterstreichen, mußte Gončarov sie vor dem Hintergrund eines Romans entwickeln, an dem ewig gearbeitet wird, der jedoch nie fertiggestellt wird." - Gončarov stellt somit nicht wie Gide (in Ablehnung der Realismuskonzeption Balzacs, Stendhals und auch Zolas) die Möglichkeit der objektiven Wahrnehmung von Realität überhaupt in Frage, sondern stützt sie durch antithetische Spiegelung gerade ab.

385 Eberhard Lämmert definiert Rückwendungen als untergeordnete Bestandteile der Gegenwartshandlung, die als "zeitlich differente Geschehensabläufe am Aufbau des Ganzen *konstituierend* beteiligt sind". Eine "aufbauende Rückwendung" enthält Material, "welches den isoliert vergegenwärtigten Handlungseinsatz in einen verständlichen Zusammenhang einfügt und gleichzeitig die Entfaltung künftiger Phasen unterbaut". (Bauformen des Erzählens, Stuttgart ^{2}1967, S. 101, 104.)

Der Grund liegt auch hier in der einseitigen Realisierung ein- und mehrdimensionaler Typisierung, die auf der Konkurrenz von achronisch-zyklischem und diskret-linearem Textsystem beruht.

2.4.5.1. Kompositorische Bedeutung eindimensionaler Typisierung

Als Beispiel für die kompositorische Bedeutung eindimensionaler Figuren diene die schon in 2.4.4.1. untersuchte Darstellung der Petersburger Gesellschaft im I. Teil des Romans, die mit Ausnahme Rajskijs nur eindimensionale Figuren zum Gegenstand hat[386].

Die Episode zeigt wie in Teil I in "Oblomov" Gončarovs Verbindung zur Tradition der Skizzenliteratur[387] mit allen Merkmalen klassifikatorischer Prosa, z.B. Deskription anstelle von Handlung, Typisierung nicht durch Wechselbeziehungen der Figuren, sondern durch verdinglichende Identifizierung mit der gegenständlichen Umgebung.

In der Gegenüberstellung mit diesen einheitlich statisch typisierten Figuren wird Rajskij als bewegliche, widersprüchliche und unbestimmte Gestalt in seiner Mehrdimensionalität betont: Er bleibt außerhalb dieser Sphäre, sein Versuch, auf seine Gesprächspartner (Ajanov, Belovodova) Einfluß zu nehmen, erfolglos. Auch im Dialog kommt keine eigentliche Wechselwirkung zustande, sondern ähnlich wie in den Dialogen zwischen Aleksandr und Petr Aduev lediglich ein Austausch von Meinungen und Anschauungen, die zwar für die Gesprächsteilnehmer charakteristisch, jedoch jeder dramatischen Form bar sind.

---

386 Vgl. S. 216-219 dieser Arbeit. - Einen Überblick über den Handlungsaufbau des Romans geben Cejtlin, I.A. Gončarov, S. 257 ff.; Pruckov, S. 154 ff.

387 Bezeichnenderweise entstand Teil I beider Romane Ende der 40er/Anfang der 50er Jahre, konkreter: Teil I von "Oblomov" in den Jahren 1846-52, Teil I von "Obryv" in den Jahren 1849-52. Näheres dazu siehe Čemena, Sozdanie dvuch romanov. Zur Entstehungsgeschichte von "Oblomov" vgl. auch Beršova, Roman I.A. Gončarova "Oblomov", S. 126 ff.

Die eindimensionalen Figuren des I. Teils können als episodisch betrachtet werden, sie spielen in der Haupthandlung des Romans, die erst vor dem Hintergrund des Provinzlebens einsetzt, keine aktive Rolle.

Im Gesamtkonzept des Romans hat diese Episode Kontrastfunktion: Sie hebt sich deutlich von den Erzähleinheiten ab, die von mehrdimensionaler Typisierung bestimmt sind. Der Kontrast beruht auf der Gegensätzlichkeit der Textstrukturen und der durch sie modellierten Typengestalten[388].

Die gleiche kompositorische Geschlossenheit und Selbständigkeit gilt für die Erzähleinheiten, die der Darstellung weiterer eindimensionaler Figuren wie Nataša, Kozlov/Ulin'ka, Marina/Savelij, Marfen'ka/Vikent'ev gewidmet sind.

Untersucht man die Verteilung ein- und mehrdimensionaler Figuren auf die übrigen vier Teile des Romans, so zeigt sich, daß die Bedeutung eindimensionaler Figuren nach und nach abnimmt, je mehr die Haupthandlung in den Vordergrund rückt.

Jede erneute Konzentration auf eindimensionale Gestalten hat jedoch besondere kompositorische Bedeutung: Im II. und III. Teil des Romans dient die ausführliche Beschreibung eindimensionaler Figuren der Retardation: Schilderungen des Gutslebens und der Provinzstadtbewohner füllen die zahlreichen Kapitel, die dem ersten Auftreten Volochovs (T. II / Kap. XIV) und Veras (II / XVI) vorausgehen und steigern als detektivisches Verfahren die Spannung des Lesers im Hinblick auf diese beiden Personen.

Nach der Einführung der Hauptpersonen dient die Schilderung eindimensionaler Figuren im III. Teil (Kap. II: Einführung

---

388 Damit erübrigt sich eine Diskussion über die Überflüssigkeit bzw. Zweckmäßigkeit des I. Teils, wie sie angesichts der unterschiedlichen Meinungen einiger Interpreten geführt werden könnte. - Während z.B. Ostrogorskij (Ėtjudy o russkich pisateljach, S. 9) den "Petersburger Teil" mit den Figuren Ajanov und Belovodova als überflüssig bezeichnet, spricht Pruckov (S. 159) ihm eben wegen seiner Kontrastfunktion prinzipielle Bedeutung für das Romankonzept des Romans und das Verständnis der "Lebensphilosophie" (filosofija žizni) Gončarovs zu.

Tyčkovs und der Provinzstadtbewohner) der Verlängerung der Exposition und der Verzögerung der Intrige (Konflikt Vera-Volochov).

Das Ergebnis der Dominanz eindimensionaler Typengestalten in den ersten drei Teilen des Romans ist nicht nur eine überaus lange Exposition, sondern gleichzeitig entsteht beim Leser der Eindruck eines Übergewichts der Provinzbewohner über die beiden Figuren Vera und Volochov, die auf diese Weise gleich in ihrer Ausnahmestellung fixiert werden, Vera als unbestimmte, Volochov als widersprüchlich abgegrenzte Gestalt.

Ebenso wie in den ersten drei Teilen hat die Darstellung eindimensionaler Typengestalten im IV. und V. Teil Kontrastfunktion: Das automatisierte Verhalten dieser Figuren steht im Gegensatz zur dynamischen Entwicklung des Vordergrundgeschehens. Digressionen im Erzählverlauf, die das automatisierte Verhalten eindimensionaler Figuren beschreiben[389], bilden einen Hintergrund, vor dem sich das Vordergrundgeschehen besonders deutlich abhebt.

Die kompositorische Bedeutung eindimensionaler Typisierung - d.h. des gesamten ersten Teils und der Digressionen in den übrigen vier Teilen - ist derjenigen der Naturbeschreibungen[390] in "Obryv" ähnlich: Beide erfüllen eine Rahmenfunktion in bezug auf das Hauptgeschehen und die daran beteiligten mehrdimensionalen Gestalten[391]. Damit erschöpft sich die kompositorische Rolle eindimensionaler Erzählabschnitte. Eine Überschneidung, enge Verflechtung oder Wechselwirkung zwischen den sekundären Erzählsträngen (Dominanz achronisch-zyklischer Textstruktur mit eindimensionaler Typisierung) und dem Haupterzähl-

---

389 Siehe die Beschreibung des Gesindes in T. V / Kap. I, XI.

390 Vgl. in T. III / Kap. XIII, XXI-XXII; T. V / Kap. XI. - Zur Bedeutung der Naturschilderungen für den Erzählvorgang vgl. Cejtlin, I.A. Gončarov, S. 281.

391 Zur Gemeinsamkeit der Verfahren bei der Darstellung des Hintergrundes (Figuren) und des Rahmens (einführende Episode oder Rahmennovelle) im literarischen Werk siehe Uspenskij, S. 163 ff.

strang (Dominanz sukzessiv-linearer Textstruktur mit mehrdimensionaler Typisierung) ist nicht festzustellen.

2.4.5.2. Kompositorische Bedeutung mehrdimensionaler Typisierung

Eine Untersuchung der Teile II-V zeigt, daß mit Ausnahme der ausführlichen Beschreibungen des Gutslebens im II. und teilweise auch im III. Teil mehrdimensionale Typisierung das Übergewicht hat. Sie ist das Ergebnis einer im Vergleich zu OI und "Oblomov" noch tiefgreifenderen Umgestaltung des zyklischen Textprinzips zum linearen Konstruktionstyp, die ihrerseits eine entschiedenere Hinwendung zu einer dramatischeren Prosaform zu signalisieren scheint.

Der Text in den zentralen Teilen von "Obryv" zeichnet sich durch einen höheren Grad von Sujethaftigkeit aus als in den beiden ersten Romanen Gončarovs. Die Grenzüberschreitung Veras wird weder als Ergebnis eines automatisierten Reduktionsprozesses (OI) noch als Funktion träumerischer Aktivität ("Oblomov") modelliert, sondern als 'reales' Ereignis. Ähnliches gilt für die Grenzüberschreitung der Babuška, die allerdings nur in ihren späteren Auswirkungen - dem N a c h erleben der eigenen "strast'" synchron zu Veras "strast'" - dramatisiert wird.

Haupttypisierungsverfahren ist die Typisierung durch Handlung und Wechselwirkungen. Dem entspricht die Verwendung des 'inneren' Standpunkts besonders im IV. und V. Teil des Romans, wodurch sich Wechselwirkungen zwischen den einzelnen Figuren in ihren psychologischen Folgen zeigen lassen. Der Passivität einer Belovodova und ihres Kreises stehen hier die verschiedenen Formen von Aktivität bei Vera, Volochov und Rajskij gegenüber.

Während im ersten, fast ausschließlich der Typisierung eindimensionaler Gestalten gewidmeten Teil des Romans Gegenstände Grundlage der Darstellung sind, gilt für die Typisierung mehrdimensionaler Gestalten das umgekehrte Verhältnis: Hier scheinen sich Gegenstände unter dem Einfluß von Personen zu ändern, so in der Beschreibung des Gartens unter dem Einfluß des Kum-

mers der Babuška (V, 325 f.). Mit mehrdimensionaler Typisierung verbindet sich die Tendenz zur Belebung des Unbelebten (Ahnenporträts im Hause der Babuška) - dies jedoch nicht wie häufig bei Gogol' als Stilmittel der Groteske, da es sich bei dieser Form der Personifizierung im Gegensatz zur grotesken Personifizierung um ein Verfahren symbolischer Darstellung handelt[392].

Es würde zu weit führen, hier die gesamte Skala von Symbolen aufzuführen und zu erläutern, die gleichzeitig Typisierungsmittel und Element des Handlungsaufbaus sind. Entscheidend ist der prinzipielle Unterschied zwischen der symbolischen Verwendung einzelner Begriffe bei ein- und mehrdimensionalen Figuren. Auch hier gilt wie für den Handlungsaufbau in "Oblomov": Während eindimensionale Figuren durch symbolische Begriffe immer wieder festgelegt und somit in ihrer Statik betont werden (Ahnenporträts der Pachotins, Vorhang der Belovodova), ändert sich bei mehrdimensionalen Figuren der Stellenwert von Symbolbegriffen mit dem Fortgang der Handlung.

An der Verwendung bestimmter Symbolkomplexe, zu denen die einzelnen mehrdimensionalen Figuren je nach dem Stadium der Handlung in verschiedener Weise in Beziehung gesetzt werden, läßt sich die Umstrukturierung der Typenhierarchie erkennen: Wie bereits die Untersuchung der raum-zeitlichen Typisierung gezeigt hat, wird der symbolische Bereich des alten Hauses[393], des Abgrundes und der Laube[394] mit Volochov und seiner Lebens-

---

392 "Die groteske Belebung des Unbelebten enthält keine übertragene Bedeutung, sondern versieht konkrete Dinge mit Leben, wobei die Gesetze der Wirklichkeit zerstört werden und die logische Wahrscheinlichkeit bewußt durchbrochen wird." Hans Günther, Das Groteske bei N.V. Gogol', S. 68.

393 Bezeichnenderweise findet die Verabredung zwischen Vera und Volochov, deren Zeuge Rajskij wird, im alten Haus statt (VI, 166).

394 Als Treffpunkt Veras und Volochovs wird die Laube bei ihrer ersten Erwähnung durch Attribute des Bruchs und Verfalls gekennzeichnet (VI, 174); der Befehl der Babuška, die Laube zu beseitigen und sie durch einen gepflegten Rasen und junge Pflanzen zu ersetzen, symbolisiert den Sieg der Babuška und die Niederlage Volochovs, die Integration eines zunächst außerhalb der geordneten Welt der Babuška liegenden Bereichs in dieselbe.

form verknüpft, derjenige des neuen Hauses, der Ahnenbilder und der Kapelle der Babuška zugeordnet. Die Verbindung Veras mit Volochov manifestiert sich in ihrer anfänglichen Zugehörigkeit zu den gleichen Symbolbereichen, die komprimierte Verwendung dieser Symbole im Zusammenhang mit Vera im IV. Teil des Romans[395] weist auf den Höhepunkt ihrer konfliktreichen Beziehung mit Volochov hin, ihre im V. Teil erfolgende Abkehr von diesem Bereich und Hinwendung zum Symbolbereich der Babuška[396] zeigt auch auf der Ebene handlungsbezogener Symbolik ihren Statuswechsel an.

Für den Zusammenhang zwischen den Verfahren ein- und mehrdimensionaler Typisierung und dem Handlungsaufbau des Romans ergibt sich aus den vorangegangenen Untersuchungen: ausschließlich eindimensionale Typisierung in Teil II und III mit Deskription anstelle von Wechselwirkung; Vorherrschen mehrdimensionaler Typisierung in der Schilderung des Abgrund-Geschehens (Teil IV und V) mit Charakterisierung durch Handlung, dramatisierte Dialoge und Innendarstellung; Dominanz von Gegenständen mit Tendenz zur Verdinglichung des Belebten bei statischer Typisierung, Dominanz von Personen mit Tendenz zur Belebung von Unbelebtem bei dynamischer Typisierung; Gegensatz von Sujetlosigkeit als Merkmal des Očerkismus (T. I, teilweise in T. II und III) und Sujethaftigkeit als Charakteristikum des realistischen Romans (T. IV, V).

Durch das Nebeneinander verschiedener Texttypen mit ihrem jeweiligen Übergewicht von eindimensionaler oder mehrdimensionaler Typisierung entsteht ein strukturell heterogenes Werk, das in verschiedene, in sich geschlossene Erzähleinheiten zerfällt, jedoch kein organisches Ganzes bildet[397].

---

395 Intensivierung des Kontrastes zwischen altem und neuem Haus (Kap. XI) und der Hinweis auf die symbolische Bedeutung des Abgrundes (XI, XXII).

396 Sie wird u.a. sichtbar an Veras häufigen Gebeten in der Kapelle.

397 Dem entspricht die These Rajnovs (S. 71 ff.), wonach in "Obryv" die ausschließliche Verwendung statischer Darstel-

Angesichts dieser Disparität wäre ein Verbindungselement nötig, durch das die einzelnen Romanteile harmonisiert und in eine strukturelle Einheit gefügt würden. In "Oblomov" wurden beide Texttypen in Oblomov selbst dialogisiert, die Alternation seiner beiden Schwerpunkte diente als organisierendes Prinzip für die Makro- u n d Mikrostruktur des Romans, die nach dem zyklischen Grundmuster Passivität - Aktivität - Passivität konstruiert waren.

Von den männlichen Gestalten des Romans "Obryv" ist keine in der Lage, die vereinheitlichende Funktion Oblomovs zu erfüllen.

Obwohl der Pragmatiker Tušin zum 'mittleren' Helden geradezu prädestiniert erscheint, da seine Typisierung von seiner Durchschnittlichkeit ausgeht und damit Identifikationsmöglichkeiten anbietet, eignet er sich nicht zum formal-kompositorischen Zentrum des Romans, zu einer "Zentralgestalt, in deren Schicksal sich alle wesentlichen Elemente der dargestellten Welt kreuzen, um die herum sich also eine totale Welt mit ihren lebendigen Widersprüchen aufbauen läßt"[398]. Der Grund dafür ist seine Eindimensionalität: Tušin wird als Zentralgestalt nicht aus der Handlung entwickelt, sondern als fertige Gestalt zur Auflösung des Sujetkonflikts eingesetzt und erhält damit die Funktion eines 'Deus ex machina'.

Und obwohl Rajskij die einzige Figur ist, die zu allen Personen und Schauplätzen Verbindung hat, die einzige strukturelle Leitlinie, durch die das Werk zusammengehalten wird bzw. werden könnte, wird durch die Figur Rajskijs nur eine sehr instabile Vereinheitlichung des verschiedenartig strukturierten Romans geleistet.

---

lung (princip sopričastnogo sosuščestvovanija) o d e r "dramatischer" Darstellung (princip dramatičeskogo vzaimodejstvija) zu einer Summe in sich geschlossener kompositorischer Einheiten (absoljutno-zamknutych celych) führt.

398 Georg Lukács über die episch-kompositionell günstige Beschaffenheit des 'mittleren' Helden. (Erzählen oder Beschreiben? In: ders., Probleme des Realismus, Berlin 1955, S. 132.)

Rajskijs Romanprojekt und der durch seinen Verlauf entstehende Kontrast zwischen dem Roman "Obryv" und dem Roman Rajskijs sind nicht nur ein Mittel der Abgrenzung, sondern auch der Desintegration: Die Romanhandlung vollzieht sich ohne Rajskij. Vera, die Babuška, Tušin, Volochov, selbst die Belovodova haben ihre Rolle. Rajskij selbst ist mehr Statist als Akteur[399].

Weniger als bei Firsov geht bei Rajskij die Beobachter- in Handlungsfunktion über, im Gegenteil: Je weiter die Romanhandlung fortschreitet, desto fragwürdiger wird seine Kompetenz als sekundärer Erzähler, desto zweifelhafter erscheint seine Verbindungskapazität. Nicht umsonst setzt seine Arbeit am Roman erst nach dem Konflikt zwischen Vera und Volochov wieder ein, also im Stadium der Auflösung des Konflikts, und endet im Fiasko, nicht nur wegen der Unbrauchbarkeit des Materials[400], sondern auch wegen der psychologischen Unzulänglichkeit der Schriftstellergestalt: Rajskij selbst erscheint nicht als psychologisch konsistente Gestalt.

Zwar macht die Pluralität seiner Schwerpunkte ihn theoretisch nach allen Seiten hin belastbar[401], er kann zur 'Aufhängevorrichtung' für zahlreiche Themen, verschiedene territoriale und temporale Elemente (Petersburg-Provinz; Gegenwart und Vergangenheit der Figuren) werden, erfüllt formal-kompositorisch die Voraussetzungen eines 'mittleren' Helden im Sinne Lukács'; doch angesichts der Vieldimensionalität Rajskijs, die auf

1. der Fülle seiner widersprüchlichen Eigenschaften;
2. dem zwischen Identifikation, satirischer Verfremdung und Problematisierung schwankenden Verhältnis zwischen dem Erzähler

---

399 Dies gegen Setchkarevs (S. 205) Feststellung: "[...] the hero [Rajskij] is constantly at the center of both concrete and ideological events. Everything that happens emanates from him [...]"

400 Rajskijs Ansprüche an den Künstler und seine Vorstellungen von dessen Aufgaben sind überdimensional. Vgl. dazu Rajskijs Ausführungen V, 53; VI, 95.

401 Gončarov selbst vergleicht Rajskij mit einem "Draht, an dem Marionetten [d.h. die übrigen Romanfiguren] befestigt sind". (Gončarov, VIII, 397 [Brief an E.P. Majkova, Januar/Februar 1869].)

und Rajskij beruht, entsteht der Eindruck einer Überbeanspruchung.

Gewiß wäre eine Interpretation der Figur, die sich auf ihre ausschließlich formal-kompositorische Funktion beschränkt, ebenso einseitig wie die Deutung des Don Quichote durch Šklovskij[402], da sie die thematischen Zusammenhänge vernachlässigen würde. Um jedoch psychologisch nachvollziehbar sein zu können, wird Rajskij in zu viele Merkmalpaare und Kontraste eingespannt, ist das Verhältnis zwischen Erzähler und Person zu schillernd und unbestimmt.

Durch die Charakterisierung seines Helden als veränderlicher, widerspruchsvoller und unfaßbarer Figur gibt sich der Autor sozusagen ein Alibi für jede weitere Verwendung der Gestalt zu kompositorischen und ideologischen Zwecken. Die ironische Note in der Darstellung Rajskijs verleiht der Figur eine gewisse Narrenfreiheit und gibt dem Erzähler die Möglichkeit, durch Rajskij als zwischengeschaltetes Medium direkte Wertungen auszusprechen, ohne dabei die doppelte Erzählerfiktion durchbrechen zu müssen. Doch die Vieldimensionalität Rajskijs wird dem Autor zum Verhängnis: Die Gestalt wird zu sehr in alle Richtungen gedehnt, als einzige "zentripetale" Kraft ist sie selbst zu "zentrifugal" angelegt, um dem Roman eine einheitliche Linie geben zu können[403].

---

402 In seinem Aufsatz "Kak sdelan 'Don Kichot'" untersucht Šklovskij die Figur des Don Quichote in Verbindung mit der Struktur des Romans und kommt zu dem Schluß, daß der Held von Cervantes ursprünglich nur als Träger des Materials und noch nicht als geschlossene Person konzipiert worden sei. Der Typus des Don Quichote, so wie er später in Turgenevs Essay "Gamlet i Don Kichot" thematisiert wird, habe sich gleichsam als 'Resultat' aus dem Romanaufbau selbst ergeben. (Viktor Šklovskij, Kak sdelan "Don Kichot". In: ders., O teorii prozy, M. 1929, S. 91-129.) Vgl. auch Jurij Striedter, Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution. In: ders. (Hrsg.), Texte der russischen Formalisten, I, München 1969, S. IX-LXXXIII, hier: S. XXXI f.

403 Rajnov, S. 74.

Über ein ungleich größeres kompositorisches Potential verfügt die Babuška. Sie wird im Gegensatz zu Tušin von Anfang an in die Sujetkonstruktion miteinbezogen - der Konflikt zwischen Vera und Volochov basiert letztlich auf der inneren Bindung Veras an die Babuška - und mit fortschreitender Romanhandlung systematisch erweitert[404]. Die integrierte und gleichzeitig überhöhte Babuška (II. Typisierungsphase) wird zum Orientierungswert der Typisierung, auf den Vera hingeführt wird und an dem alle übrigen Figuren gemessen und bewertet werden[405]. Anders als bei den typisierten Gegensatzpaaren der beiden ersten Romane (Aleksandr und Petr Aduev, Oblomov und Štol'c) ist die Konfiguration Babuška-Vera nicht das Ergebnis einer ironischen Identifizierung, sondern einer harmonischen Synthese.

Diese Synthese ist jedoch erst im X. Kapitel des V. Teils vollzogen. Unmittelbar auf dieses Kapitel (Beginn Kap. XI) folgt der einzige Ansatz zur Nivellierung der heterogenen Erzählstruktur. Wie im letzten Teil von "Oblomov" kommt es auch hier zur Integration der konkurrierenden Textsysteme auf einer höheren Strukturebene des Textes, zur Aufhebung von zyklischer und linearer Zeit in Gončarovs Konzeption einer 'geologischen Zeit'.

---

404 Der Unterschied zwischen Ein- und Mehrdimensionalität zeigt sich demnach auch im verschiedenen Aufbau der Zentralgestalten: Bei Eindimensionalität wird die fertige Gestalt hinzugefügt, jedoch nicht integriert (Tušin), bei Mehrdimensionalität wird die Gestalt aus der Handlung entwickelt (Babuška).

405 Eben dies wird von Cejtlin nicht erkannt, wenn er die Reduktion der Vorgeschichte der Babuška von einer ausführlichen Schilderung in den Handschriften auf wenige Andeutungen in der Endfassung (T. V / Kap. X) darauf zurückführt, daß Gončarov durch diese Änderung die Romanhandlung auf V e r a habe konzentrieren wollen, um damit der Romanstruktur zur Einheit zu verhelfen. Die Reduktion der Vorgeschichte der Babuška bedeutet keine Minderung ihres kompositorischen Potentials, im Gegenteil: gerade die pathetisch-deklarative Überhöhung, die an die Stelle realistischer Detailschilderung tritt, stärkt das kompositorische Gewicht der Babuška oder - wenn man so will - der Konfiguration Babuška-Vera. (Cejtlin, Počemu ne pečatalis' éti glavy. In: ders., Neizvestnye glavy Obryva, S. 5-13, hier: S. 10 ff.)

die wieder durch die Flußmetapher verbildlicht wird:

> Prochodili dni, i s nimi opjat' tišina povisla nad Malinovkoj. Opjat' žizn', zaderžannaja katastrofoj, kak reka porogami, prorvalas' skvoz' pregradu i potekla dal'še, rovnee. (VI, 347)
>
> (Die Tage gingen dahin und wieder lag Stille über Malinovka. Das Leben, von der Katastrophe wie durch eine Stromschnelle aufgehalten, brach sich von neuem seinen Weg durch das Hindernis und strömte in gleichmäßigem Fluß weiter.)

Auf diese Weise wird auch die Krise, das Abgrunderlebnis von Vera und Babuška, als Teil einer zyklisch-evolutionären Abfolge modelliert und zeitlicher Relativierung unterzogen.

Damit sind wichtige Aussagen über die ambivalente Rolle des Abgrundes in Gončarovs Weltbild gemacht: Das Abgrund-Symbol bedeutet sowohl Trennung und Isolation als auch ein Aufforderung, die Distanz zu überwinden. Aleksandr und Petr Aduev, Oblomov und Štol'c hatten den Abgrund gemieden und sich stattdessen in ihre Ideale und Definitionen geflüchtet[406]. Der Preis dafür war eine je unterschiedliche Variante 'ungelebten Lebens'.

Wer sich auf den Kampf im Abgrund, d.h. auf die Krise einläßt (Vera, die Babuška), erfährt Ohnmacht, Hoffnungslosigkeit, Verzweiflung. Aus diesem Grunde wird das Erleben (Vera) bzw. Nacherleben (Babuška) des Abgrundes von Bildern des Schlafs und des Todes begleitet[407].

Doch auch hier geht Gončarov nach mythologischem Handlungsmuster vor: Die Erfahrung des Abgrundes und damit des 'ungelebten Lebens' ermöglicht gleichzeitig 'Wiedergeburt', Lebens e r w e i t e r u n g . Diese aber ist Bedingung für eine Lebensform der Kontinuität und Vitalität, anthropologische Voraussetzung für gesellschaftliche Evolution im Sinne des Gončarovschen Evolutionsgedankens. Der Abgrund ist somit notwendiger Teil, ja das Zentrum des Lebenszyklus.

---

406 Vgl. Lohff, S. 219: "Die Angst vor dem Chaos hat bisher die Romangestalten davon abgehalten, die Angst des Chaos selbst zu erleben."

407 Motiv des Schlafs: VI, 281, 287, 293, 345. - Motiv des Todes: VI, 269, 282, 287, 288, 300, 322, 332, 401.

Es bleibt allerdings zu fragen, wie weit durch diese n a c h t r ä g l i c h e Einordnung in ein zyklisches Modell auch die Disparatheit der Erzählstruktur ausgeglichen werden kann, der auf der semantischen Ebene nicht nur eine Verschiebung, sondern auch eine Neuordnung der Repräsentationsbereiche entspricht.

2.4.6. Änderungen und Übergänge

2.4.6.1. Änderungen der ideologischen Anlage des Romans

Die in der Untersuchung der raum-zeitlichen Typisierung konstatierte Änderung einzelner Typengestalten durch Änderung des Verhältnisses von Figuren und umgebendem Raum (Babuška: Erweiterung; Vera: Entwicklung von Distanzierung zu Öffnung gegenüber der Umwelt; Volochov: unfreiwillige Isolation nach freiwilliger Ausnahmestellung; Rajskij: Zuordnung zur Babuška, nicht zu Volochov, trotz bleibender Unbestimmtheit) ist durch die Änderung der ideologischen Anlage des Romans bedingt, die sich im I. Kapitel des III. Teils abzeichnet.

Die erste Hälfte des Romans (T. I und II) geht auf die (eingangs erwähnte) erste Konzeption zurück, die unter dem Titel "Chudožnik" die Problematik der 'lišnij čelovek' in der Variante des Künstlers als Zentralthema behandeln sollte und in der Gestalt Volochovs einen Liberalen adliger Herkunft vorsah, der sich gegen die bestehende Ordnung auflehnt, ohne dabei jedoch als durchgehend negative Figur zu erscheinen[408].

In den zwanzig Jahren, die die Arbeit am Roman in Anspruch nahm, hatten sich die sozialen und die literarischen Verhältnisse wesentlich geändert. Die Verschiebung der sozialökonomischen Basis führte zur Herausbildung einer neuen - bürgerlichen - Intelligenzschicht, der Raznočincen, die zum Gegenstand literarischer Typisierung wurden. Damit verlor das Problem des 'liš-

---

408 Vgl. Cejtlin, I.A. Gončarov, S. 235, 472.

nij čelovek' in den sechziger Jahren seine Aktualität[409]. Im Mittelpunkt der Diskussion stand die philosophisch-politische Gedankenströmung des 'Nihilismus' und verfügte schon seit Ende der fünfziger Jahre über eine Literatur mit festen Typisierungsmustern und einer bereits stabilisierten Rezeptionsbasis[410]. Gončarov nahm das Thema des 'Nihilismus' zusätzlich in seinen Roman auf und versuchte, in Volochov einen 'Nihilisten', so wie er ihn verstand, darzustellen.

Es gelang ihm jedoch nicht, das 'Nihilismus'-Thema in sein bisheriges Konzept zu integrieren, sondern das bisherige Konzept wurde durch die Aufnahme des 'Nihilismus'-Themas entscheidend modifiziert. Das führte dazu, daß im Roman selbst eine Vermischung historischer Zusammenhänge entstand, Bezugnahmen auf vorreformatorische Zustände (Kritik an Leibeigenschaftsverhältnissen) in Teil I und II stehen neben Auseinandersetzungen mit der auf die sechziger Jahre verweisenden 'Nihilisten'-Bewegung[411]. Die zweite Hälfte des Romans ist von Gončarovs ablehnender Haltung gegenüber dem 'Nihilismus' und seinem Repräsentanten Volochov geprägt, die Typisierungsmethode dieses Teils ist deshalb an das Dekuvrierungskonzept gebunden.

2.4.6.2. Neuansätze der Typisierung

Die durch die Änderung der ideologischen Anlage bedingte Umordnung der Typenhierarchie betrifft nur mehrdimensionale Gestalten, eindimensionale Typen bleiben naturgemäß von jeder Entwicklung ausgeschlossen.

Mit Rajskijs Überlegungen zum 'Nihilismus' (T. III / Kap. I) wird der Rahmen für die weitere Typisierung der Figuren abge-

---

409 Nicht umsonst wertete Dobroljubov in seinem Aufsatz "Čto takoe oblomovščina?" den Roman "Oblomov" als den endgültigen Abschluß der Geschichte des 'lišnij čelovek'.

410 Vgl. dazu Schmidt, S. 107 f.

411 Zur Uneinheitlichkeit des historischen und sozialen Hintergrundes in "Obryv" siehe Piksanov, Roman Gončarova v svete social'noj istorii, S. 54 ff.

steckt: Der 'Nihilismus' erscheint von vornherein in negativer Beurteilung, als eine Summe "quasi-neuer Ideen (quasi-novych idej), mehr oder weniger glänzender Hypothesen (gipotez), auf die sich die Jugend voller Gier stürzt", als "neuer Glaube, der alle möglichen Auslegungen und oft undurchführbare Experimente (opyty) anbietet" (VI, 7). Die Ablehnung dieses 'Nihilismus' erfolgt aus der Warte einer dem Evolutionsgedanken verpflichteten Fortschrittsideologie, die "ein natürliches, nicht gewaltsames Emporkommen neuer Daseinsformen" (ebd.) postuliert. Danach muß jede neue Daseinsform der "historischen Unvermeidlichkeit" des Alten und des "unwiderlegbaren, unmittelbaren Zusammenhangs" zwischen alt und neu Rechnung tragen (VI, 7 f.).

Da der 'Nihilist' in seiner universalen Negation des Alten ebenso wie Tyčkov in seiner kompromißlosen Negation des Neuen diesen Zusammenhang leugnet, ist er wie dieser zum Scheitern verurteilt. Insofern bedeuten diese Thesen eine Vorentscheidung gegen Volochov. Wenn im folgenden ausgehend vom Evolutionsgedanken die Möglichkeiten der Babuška, Veras, Rajskijs und Volochovs geprüft werden, so kommt für Volochov von vornherein nur eine negative Realisierung seiner Möglichkeiten in Frage.

Für die Typisierung der Babuška bedeutet die Zäsur zwischen dem II. und III. Teil des Romans die endgültige Dominanz ihres "zdravyj smysl" über ihre "feodal'naja natura", ihrer psychologischen Struktur über ihre soziale Rolle. Mit der Feststellung Rajskijs,

> čto pod starymi, zaučennymi pravilami tailsja zdravyj smysl i žitejskaja mudrost' i ležali semena tech načal, čto bezuslovno prisvoila sebe novaja žizn', no čto bylo tol'ko zavaleno urodlivymi formami i narostami v staroj. (VI, 8)
>
> (daß sich unter den alten, fest einstudierten Grundsätzen [der Babuška] gesunder Menschenverstand und Lebensweisheit verbargen und daß dort, wenn auch von den entstellten Formen und Auswüchsen des alten Lebens überwuchert, die Keime jener Prinzipien enthalten waren, die sich auch das neue Leben unbedingt zu eigen machte.) -

wird die negative Erscheinungsform des alten Lebens - sein Despotismus - in seinem Gewicht relativiert und erhält periphere

Bedeutung. Rajskijs Kritik am Patriarchalismus verliert an Schärfe, da diese negative Komponente des alten Lebens nicht weiter thematisiert wird.

Damit ist die Voraussetzung für eine ideologische Vermittlung zwischen der Babuška als umfassender Repräsentantin des alten Lebens und Vera und Rajskij als Vertreter eines nicht extremen Neuen gegeben.

Der Zuordnung Rajskijs zur Babuška durch die Parallelisierung der Darstellungsverfahren (Sprache) entspricht Rajskijs ideologischer Wandel vom Gegner des bestehenden Systems zu seinem Sympathisanten. Als Übermittler 'antinihilistischer' Thesen und Befürworter des Evolutionsgedankens erweist er sich als gemäßigter Progressiver. Während es zunächst von Rajskij heißt, er wolle "das alte Jahrhundert zerbrechen" (lomat' staryj vek; V, 290), wird jetzt seine Abneigung gegen jegliche Form gewaltsamer Veränderungen hervorgehoben:

> On privetstvoval smelye šagi iskusstva, rukopleskal novym otkrovenijam i otkrytijam, vidoizmenjajuščim, no ne lomajuščim žizn' [...] (VI, 7)
>
> (Er begrüßte jeden neuen Schritt auf dem Gebiet der Kunst, zollte allen neuen Offenbarungen und Entdeckungen Beifall, die die bestehenden Lebensformen veränderten, aber nicht zerbrachen [...])

Im Gegensatz zu früheren Äußerungen befürwortet er jetzt tradierte Lebensformen wie Familie und Christentum (VI, 155, 255).

Ebenso signalisiert die Annäherung der Darstellungsverfahren für Babuška und Vera (räumliche Zuordnungen, äußeres Porträt, bildhafte Darstellung, Leitmotive) Veras Anschluß an das alte Leben in seiner durch die Erweiterung der Babuška revidierten Repräsentationsform. Volochov gegenüber scheint Vera schon als systemintegriert und repräsentiert eine Synthese von altem und neuem Leben im Sinne des Evolutionsgedankens: Den Hypothesen des isolierten 'Nihilisten' setzt sie Prinzipien gegenüber, die sich im praktischen Leben einer Mehrheit bereits bewährt haben (VI, 317), und verteidigt ähnlich wie Rajskij Familie und christliche Moral (T. IV / Kap. I, XII). Dies bedeutet einen

deutlichen Statuswechsel der bis zu diesem Punkt durchgängig als Emanzipierte typisierten Gestalt, einen Wechsel von indirekter zu direkter Repräsentation.

Mit der Umordnung der Typenhierarchie wird auch Volochov eine neue Stelle zugewiesen[412]. In Teil I und II erscheint er lediglich als Außenseiter der Gesellschaft (Rolle des Zynikers), der sich mit seinem provokativen Verhalten über die innerhalb der Provinzgesellschaft geltenden Normen hinwegsetzt, ohne daß diese Form der Typisierung notwendig mit dem Repräsentationsbereich 'Nihilismus' gekoppelt wäre. Dieser erste Typisierungsansatz wird in einem abschließenden Urteil resümiert:

> [...] Mark Volochov, ètot parija, cinik, veduščij brodjačuju, cyganskuju žizn', zanimajuščij den'gi, streljajuščij v živych ljudej, ob-javivšij, kak Karl Mor, po slovam Rajskogo, vojnu obščestvu, zivuščij pod prismotrom policii, slovom otverženec, "Varrava"! (VI, 169)
>
> ([...] Mark Volochov, dieser Paria und Zyniker, der das Leben eines Vagabunden und Zigeuners führte, sich Geld lieh, auf Menschen schoß und wie Karl Moor - nach den Worten Rajskijs - der Gesellschaft den Krieg erklärt hatte, unter Polizeiaufsicht stand, mit einem Wort, der von der Gesellschaft Ausgestoßene, der "Barabbas"!)

Der Zusammenhang zwischen dem im I. Kapitel des III. Teils entworfenen abstrakten 'Nihilismus'-Bild und der Person Volochovs wird erst im XXIII. Kapitel des III. Teils hergestellt (Rückblick auf das erste Treffen zwischen Vera und Volochov). Zwischen diesen beiden Kapiteln liegen nur episodische Auftritte Volochovs, in denen er weiter in der Rolle des Zynikers, also im ersten Ansatz erfaßt wird.

Der Neuansatz in der Typisierung Volochovs zeigt sich im XXIII. Kapitel des III. Teils in der Übernahme der Rolle des Propheten: Volochov präsentiert sich Vera als Vertreter der

---

412 Eine ausführliche Darstellung der verschiedenen Ansätze in der Typisierung Volochovs findet sich bei Schmidt (S. 111-140), dem ich in der Benennung dieser Ansätze folge.

"neuen kommenden Kraft" (VI, 172) - ein Anspruch, der durch die vorgeschaltete Abqualifizierung 'nihilistischer' Gedanken aus der Perspektive Rajskijs von vornherein in Frage gestellt ist[413].

Die vorwiegend parodistische Ausführung dieses Ansatzes als Widerspruch zwischen subjektiver Überzeugung und objektiver Ungewißheit (vgl. die Sprache des Propheten Volochov) zielt darauf ab, den hypothetischen Charakter des 'Nihilismus' zu betonen, einer Theorie, die in der Praxis keinerlei Erfolge aufweisen kann. Volochovs Verständnis des Proud'hon-Zitats "La propriété c'est le vol" als Legitimation seines Apfeldiebstahls (T. III / Kap. XXXIII) oder die Fehlschläge seiner agitatorischen Tätigkeit illustrieren Gončarovs These von dem übereilten Versuch der 'Nihilisten', Theorien in die Praxis zu überführen[414].

Die Diskrepanz zwischen Volochovs Anspruch auf Allgemeingültigkeit seiner Lehre[415] und seiner objektiven Position der Un-

---

413 Ein erster ironischer Hinweis auf diese Rolle Volochovs findet sich in der konstruierten Vorgeschichte, wo Rajskij als mögliche Variante für Typen mit den Voraussetzungen Volochovs die "Don Quichotes" nennt, die sich an irgendeine unmögliche Idee klammern und die Rolle von Propheten und Aposteln übernehmen (V, 286).

414 "Ni opytom svoim, ni znaniem, ni charakterom on ne mog podtverdit' zanesennych im ego 'istin', kotorye daže ne vpolne ponjal (čto dokazyvaet zloupotreblenie prudonovskogo aforizma), ne produmal i vovse ne pročuvstvoval, <u>speša priložit' k žizni gipotezy</u>, o bol'šej časti kotorych ne tol'ko ne bylo vyskazano ni naukoj, ni obščestvennym mneniem poslednego slova, no kotorye daže ne prinjaty byli v ser'eznyj krug razumnogo, mysljaščego bol'šinstva." (Gončarov, VIII, 143 ["Predislovie k romanu 'Obryv'"].) (Weder durch seine Erfahrung, noch durch Wissen, noch durch Charakter konnte er [Volochov] seine von ihm vorgebrachten "Wahrheiten" bestätigen; er hatte sie noch nicht einmal verstanden (was die falsche Anwendung des Proud'hon-Aphorismus beweist), hatte sie nicht durchdacht geschweige denn erfühlt, sondern <u>beeilte sich, Hypothesen auf das Leben anzuwenden</u>, über die größtenteils weder von der Wissenschaft noch von der öffentlichen Meinung das letzte Wort gesagt worden war und die noch nicht einmal von einer ernsthaften, vernünftigen und denkenden Mehrheit akzeptiert worden waren.)

415 Sichtbar in der eigenen Benennung durch den Kollektivbegriff "neue kommende Kraft".

bestimmtheit wird durch Dehistorisierung veranschaulicht: In der Gegenüberstellung mit der durch die Praxis legitimierten Lebensform der Mehrheit muß der 'Nihilist' als Individuum "ohne Namen, ohne Vergangenheit, ohne Geschichte, ohne Rechte" (VI, 314) an Glaubwürdigkeit verlieren.

Durch die Übernahme des ersten Typisierungsansatzes (Volochov als Außenseiter der Gesellschaft) in den Repräsentationsbereich des 'Nihilismus' (sichtbar unter anderem in der Fortführung der Sprache des Zynikers neben der des 'Predigers') erscheint Volochov in doppelt negativem Licht: Das provokative und infantile Verhalten gegenüber den Provinzbewohnern, das auch den Vertreter der "neuen kommenden Kraft" auszeichnet, betont die Absurdität seiner Bekehrungs- und Umerziehungsansprüche.

Daß die 'neue Lehre' Volochovs zunächst völlig unbestimmt bleibt und, statt durch konkrete Angaben über seine Vorstellungen und Ziele veranschaulicht zu werden, durch stereotype Wiederaufnahmen des Wortes "neu" in der Kombination mit Begriffen wie "Wissenschaft" und "Leben" auf der gleichen Abstraktionsebene gehalten wird, ist notwendig, um

a) Volochovs missionarische Ziele in Frage zu stellen;

b) das Zustandekommen der Beziehungen zwischen Vera und Volochov mit Veras Interesse an dem 'Neuen' Volochovs zu motivieren[416];

c) Spielraum für Veras Transformation (von Emanzipation zur Synthese von altem und neuem Leben) zu lassen, die auf dem Argument aufgebaut wird, in der Praxis habe sich Volochovs so verheißungsvoll erscheinende Lehre als "neue Lüge" (novaja lož') erwiesen und verheiße "nichts, außer dem, was schon dagewesen war, nur in einer niedrigeren Art und ohne Illusionen" (VI, 316).

---

416 "On manil vpered obrazom kakogo-to gromadnogo buduščego, gromadnoj svobody, snjatiem vsech pokryval s Izidy [...]" (VI, 317). (Er stellte ihr das Bild einer gewaltigen Zukunft, einer unendlichen Freiheit lockend vor Augen und nahm alle Schleier vom Bildnis der Isis [...])

In dem Augenblick, wo auf die ideologische Position Volochovs nicht nur mit Hilfe eines Vorurteils - als solches muß das in T. III / Kap. I entworfene 'Nihilismus'-Bild angesehen werden -, sondern durch Selbstdarstellung der Gestalt eingegangen wird, geschieht dies wieder im Rahmen eines Widerspruchs von Theorie und Erfahrung. Während der im zweiten Typisierungsansatz ausgeführte Widerspruch auf der Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit (Anspruch auf Repräsentation der "neuen kommenden Kraft" und Mißerfolg in den ersten minimalen Ansätzen einer Tätigkeit) beruhte, wird im dritten Typisierungsansatz eine einseitige Ideologie durch die damit unvereinbare persönliche Erfahrung widerlegt. Mit der Repräsentation einer 'nihilistischen' Moral ist die Rolle des Gescheiterten verbunden[417].

Schon in den beiden ersten Gončarov-Romanen waren Liebesbeziehungen ein Mittel der Prüfung und - zumindest partiellen - Dekuvrierung der Helden. Aleksandr und Petr Aduev, Oblomov und auch Štol'c bewiesen in ihren individuellen Beziehungen die Einseitigkeit ihrer jeweiligen Weltwahrnehmung. Dieses Handlungsmuster, das auch in anderen Romanen sowohl über die 'lišnie ljudi'[418] als auch über die 'Nihilisten' zu finden ist[419], wird von Gončarov auch in "Obryv" verwendet und verdichtet: Durch die Reduktion 'nihilistischer' Ideen auf ihre moralischen Aspekte und ihre Entwicklung i n n e r h a l b einer Liebesbeziehung wird diese Beziehung zu einem Konflikt

---

417 Wenn Saltykov-Ščedrin in der Gleichzeitigkeit von Theorie und Praxis die Ursache für die "ideologischen Irrtümer" Gončarovs bei der Typisierung des 'Nihilisten' sah, so ignorierte er dabei wohl, daß diese unmittelbare Verknüpfung von Theorie und entgegengesetzter Erfahrung in "Obryv" bewußt erfolgt, da gerade sie die umfassende Dekuvrierung des 'Nihilisten' ermöglicht. (M.E. Saltykov-Ščedrin, Uličnaja filosofija [1869]. In: Gončarov v russkoj kritike, S. 196-234, hier: S. 213 f.)

418 Vgl. das Verhältnis Rudin-Natal'ja in Turgenevs "Rudin" (1856).

419 Vgl. das Verhältnis Bazarov-Odincova in Turgenevs "Otcy i deti".

zwischen zwei verschiedenartigen Moralvorstellungen: die Positionen beider Partner - 'nihilistische' und konservative Moral - sind durch konträre Auffassungen der Liebe und ihrer Implikationen festgelegt.

In der Auffassung der Liebe als "Naturtrieb" (vlečenie) und "Bedürfnis" (potrebnost') (VI, 260) in Verbindung mit absoluter Freiheit und Verzicht auf Reflexion zeigt sich die Enge und Einseitigkeit der intellektuellen Physiognomie Volochovs. Und noch entschiedener als Ol'ga in "Oblomov" verbindet seine ideologische Antagonistin Vera den Begriff der Liebe mit Kategorien wie Pflicht, Verantwortung und Dauer. Beide Positionen erscheinen von vornherein als unvereinbar - diejenige Volochovs wird durch die Reduktion eines umfangreichen Problemkomplexes auf die Idee einer 'animalischen' Moral als Extremposition dargestellt und durch entsprechende Darstellungsmittel als solche kenntlich gemacht: Steigerung im Gebrauch von Tiervergleichen für Volochov zur Ironisierung seiner 'animalischen' Moral und Fortführung der Sprache des Zynikers als Versuch, die durch die Liebesbeziehung und den damit verbundenen Konflikt ausgelösten Emotionen zu verbergen.

Dialektische Unterlegenheit Volochovs im Dialog mit Vera (T. IV / Kap. I, XII) zeigt sich darin, daß er Vera mehrfach die Antwort schuldig bleibt (VI, 181 f.), summarische und simplifizierende Urteile fällt, die bis zum Widerspruch mit eigenen, früher geäußerten Thesen führen und von Vera korrigiert werden[420].

Entgegen seinen Forderungen nach Lösung Veras von den Wertvorstellungen der Babuška und seiner Propagierung von Freiheit verlangt Volochov von Vera Ausschaltung der Reflexion und blinden Glauben wider besseres Wissen. Durchgehendes Argument ist dabei der Hinweis auf ein Naturgesetz[421], Dauer und Verlauf

---

420 Vgl. seine früheren scharfsinnigen bis prophetischen Äußerungen über Rajskij (T. II / Kap. XV) und seine jetzigen einseitigen und pauschalisierenden Urteile über dieselbe Person.

421 "[...] vot odno 'pravilo' v ljubvi - pravilo svobodnogo razmena, ukazannoe <u>prirodoj</u>." (VI, 262). ("[...] es gibt nur ein Prinzip in der Liebe - das von der <u>Natur</u> gesetzte Prinzip des freien Austauschs.")

einer Liebesbeziehung werden von physiologischen Momenten abhängig gemacht[422]. Zur Unterstützung dieser Thesen wird das primitive Beispiel der Tauben und ihres Liebeslebens bemüht:

> "Učites' u nich, oni ne umničajut!" (VI, 179)
> ("Lernen Sie bei ihnen, sie klügeln nicht!")

Volochovs eigenes Erleben zeigt, daß seine einseitige Theorie in der Praxis zum Scheitern verurteilt ist. Seiner Forderung nach einer einfachen und direkten Beziehung entspricht sein eigenes Verhältnis zu Vera, das sehr viel komplizierter ist, als es seine Theorie vorsieht[423].

> - [...] delo v tom, čto ljubov' ne ponjatie, a vlečenie, potrebnost', ottogo ona bol'šeju častiju i slepa. No ja privjazan k vam ne slepo. Vaša krasota, i dovol'no redkaja - v ėtom Rajskij prav - da um, da svoboda ponjatij - i deržat menja v plenu dolee, neželi so vsjakoj drugoj! (VI, 260)
>
> ("[...] wesentlich ist, daß die Liebe kein Begriff ist, sondern ein Drang, ein Bedürfnis. Daher ist sie auch zumeist blind. Ich bin jedoch nicht in blinder Liebe mit Ihnen verbunden. Ihre Schönheit, eine ganz seltene Schönheit - darin hat Rajskij recht -, Ihr Geist, Ihr freies Denken halten mich länger in Bann als bei jeder anderen Frau!")

Die Leidenschaft Volochovs ist Teil eines Widerspruchs, der den 'Nihilismus' als eine mit dem Leben unvereinbare intellektuelle Konstruktion darstellen soll und somit Mittel der Dekuvrierung ist.

---

422 " - Ėto zavisit ot organizmov, ot temperamentov, ot obstojatel'stv." (VI, 181). ("Es hängt von den Organismen, den Temperamenten, den Umständen ab.")

423 Deshalb erscheinen Behauptungen, die "strast'" stelle die einzige Verbindung zwischen Vera und Volochov dar (Solov'ev) oder Volochov sei unfähig zu lieben (Merežkovskij) ungerechtfertigt. (N. Solov'ev, Rodstvo i kipučie strasti. Kritika romana Gončarova "Obryv". In: Iskusstvo i zizn', T. III, M. 1869, S. 258-297, hier: S. 291; Merežkovskij, Gallereja mužskich portretov v proizvedenijach Gončarova, S. 273.)

Auch für Vera entsteht aus der Beziehung ein Gegensatz zwischen Überzeugungen und Leidenschaft, zwischen Ideologie und Erfahrung. Der Konflikt zwischen Vera und Volochov beruht auf einer von beiden gleichermaßen erhobenen Forderung nach Identität von Überzeugungen und Verhalten und der Diskrepanz von Überzeugungen und eigenem Erleben in der Realität. Die beiden Partner trennt die Unvereinbarkeit ihrer Ideologien. Keiner ist zu Konzessionen bereit, da jeder seine Auffassung für einzig richtig hält, und sieht sein Ziel in der ideologischen Umerziehung des anderen.

Beide leiden an der Diskrepanz zwischen Wunsch und Realität, an der Ausweglosigkeit des Konflikts. Während das Leiden Veras am Widerspruch zwischen Theorie und Erfahrung Voraussetzung für ihre endgültige Identifikation mit der Umgebung ist, signalisiert der gleiche Zustand bei Volochov seine endgültige Isolation.

Seinem Leiden am Konflikt entspricht die zunehmende Emotionalisierung der Gestalt, die sich in Darstellungsmitteln wie Sprache und äußerem Porträt zeigt. Sie verstärkt sich im V. Teil des Romans und macht den systematischen Rückzug des 'Nihilisten' deutlich. In seinen Briefen an Vera erklärt sich Volochov zu Konzessionen bereit: Er verzichtet auf eine ideologische Umerziehung Veras, erklärt ihre Überzeugungen für unwesentlich und beruft sich dabei auf die "strast'" als verbindendes Element, das seine eigenen Gesetze habe (VI, 359).

Die Konfrontation mit Tušin (T. V / Kap. XVI) macht die Veränderung des ursprünglichen Typus Volochov besonders deutlich: Die schon im Gespräch mit Vera sichtbare dialektische Unterlegenheit Volochovs verstärkt sich in der Begegnung mit seinem idealisierten Kontrahenten. Volochovs Provokationen, die nicht verletzen, sondern souverän aufgenommen werden, stärken die Position des Gegners und schwächen die eigene. Den Typisierungselementen des ersten Ansatzes wie Stolz (gordost') und Kühnheit (smelost') steht an dieser Stelle die Einsicht gegenüber, daß ein Rückzug - allem Stolz zum Trotz - unvermeidlich sei. Die Dekuvrierung gipfelt schließlich in der Selbstentlarvung Volochovs (T. V / Kap. XVII), in der er seiner eigenen Argumen-

tation den Boden entzieht.

Die vierte Stufe in der Typisierung Volochovs wird in Veras deklarativem Rückblick auf ihre Beziehungen zu Volochov ausgeführt (T. V / Kap. VI). Darin wird die im dritten Ansatz auf 'animalische' Moral reduzierte ideologische Position des'Nihilisten'zu einem allgemeinen naturwissenschaftlichen Materialismus erweitert und nachträglich mit der Person Volochovs verknüpft, ohne daß diese Thesen durch Äußerungen der Gestalt selbst zu belegen wären oder in direktem Zusammenhang mit der 'nihilistischen' Moral Volochovs stünden. Die Thesen spielen Varianten einer 'nihilistischen' Argumentation durch, die in keiner Weise mit dem Konflikt zwischen Vera und Volochov verbunden sind und damit außerhalb der Sujetkonstruktion liegen[424].

Die Polemik richtet sich zunächst gegen das Negationsprinzip des Nihilismus und betont gleichzeitig die Isolation des Typus[425], dann gegen vulgärmaterialistische Ideen. Der 'vermeintlichen' Heilsbotschaft Volochovs wird die christliche Religion als positive Alternative gegenübergestellt:

> Samyj process žizni on vydaval i za ee konečnuju cel'. Razlagaja materiju na sostavnye časti, on dumal, čto razložil vmeste s tem i vse, čto vyražaet materija [...] Zakryval dostup v večnost' i k bessmertiju vsem religioznym i filosofskim upovanijam, razrušaja, mladenčeskimi chimičeskimi i fizičeskimi opytami, i večnost', i bessmertie, dumaja svoej detskoj trostočkoj, kak ryčagom, ševelit' dal'nie miry i zastavljaja vsju vselennuju otvečat' otricatel'no na religioznye nadeždy i stremlenija "otživšich" ljudej. (VI, 315)
>
> (Den bloßen Prozeß des Lebens gab er als dessen endliches Ziel aus. Indem er die Materie in ihre Bestandteile zerlegte, glaubte er, damit auch alles, was die Materie ausdrückte, zergliedert zu haben [...]

---

424 Čemena bezeichnet diese Ausführungen als "außerhalb des Sujets liegende Komponente" (vnesjužetnyj komponent). (Sozdanie dvuch romanov, S. 91.)

425 "Delo poka ograničivalos' bespoščadnym otricaniem vsego, vo čto verit, čto ljubit, na čto nadeetsja živuščee bol'šinstvo." (VI, 315). (Seine [Volochovs] Tätigkeit beschränkte sich vorläufig auf eine schonungslose Verneinung all dessen, woran die Mehrzahl der Menschen glaubte, was sie liebte und erhoffte.)

Er sprach allen, die ihre Hoffnung auf Religion und Philosophie setzten, den Zugang zu Ewigkeit und Unsterblichkeit ab und meinte, mit kindischen chemischen und physikalischen Experimenten Ewigkeit und Unsterblichkeit zerstören zu können. Er glaubte, mit seinem Kinderstöckchen wie mit einem Hebel ferne Welten in Bewegung setzen zu können und das gesamte Weltall dazu zu bringen, die religiösen Hoffnungen und Bestrebungen der "abgelebten" Leute negativ zu beantworten.)

Auch dieser vierte Typisierungsansatz - Volochov als Vertreter eines naturwissenschaftlichen Materialismus - wird als Widerspruch ausgeführt und als Grund für das Scheitern des 'Nihilisten' ausgegeben: Der Universalanspruch seiner Lehre kontrastiert mit ihrer Praxisuntauglichkeit und Sinnlosigkeit. Dies bedeutet eine weitere Verschärfung des Gegensatzes zwischen 'nihilistischer' Theorie und Lebenswirklichkeit, zwischen subjektiver Bestimmtheit und objektiver Unbestimmtheit.

Daß diese 'Nachträge' zur intellektuellen Physiognomie Volochovs von der Partnerin und Antagonistin Volochovs nach dem Erlebnis von Liebesbeziehung und Konflikt ausgesprochen bzw. gedacht werden ('erlebter Gedankenbericht' Veras), stellt einen Versuch dar, Authentizität zu suggerieren, und erhöht den dekuvrierenden Effekt der Typisierung.

2.4.6.3. Dialektik der Änderung

Mit der Umordnung der Typenhierarchie ist eine dialektische Änderung der Typisierungsmethode verbunden. Während der Neuansatz der Typisierung für die Babuška Erweiterung bedeutet, bewirkt er bei den Vertretern des Neuen Reduktion, bei Rajskij und Volochov darüber hinaus Aufdeckung ihrer Widersprüchlichkeit.

Mit der positiven Realisierung der Möglichkeiten der Babuška werden in ihre Typisierung Elemente aufgenommen, die bisher als Monopol der Vertreter des Neuen galten und deren Fehlen bei den Vertretern des alten Lebens Ansatzpunkt für die Ablehnung dieser Lebensform war.

In Verbindung mit dem Thema der "strast'" wird die intellektuelle und psychologische Physiognomie der Babuška derjenigen

der emanzipierten Vera (1. Ansatz) angenähert. Merkmale, die das individuelle Bewußtsein, nicht die soziale Rolle der Babuška beschreiben wie Überlegenheit über die Maßstäbe des Milieus, Selbständigkeit, Freiheit des Denkens[426], "übermenschliche Kraft" (nečelovečeskaja sila) entsprechen den Typisierungskategorien der Emanzipierten wie Verstand, Selbständigkeit, Freiheit des Denkens, "titanische Kraft". Der Unterschied liegt darin, daß die Typisierung der Babuška als Vertreterin des "zdravyj smysl" auf ihrer sozialen Rolle aufbaut[427], während die Darstellung der emanzipierten Vera die Unvereinbarkeit von Individuum und sozialem Status betonte. Infolgedessen erscheint der Freiheitssinn der Babuška nicht als Aggressivität wie bei der emanzipierten Vera, sondern als Toleranz und Flexibilität.

Negativ-typische Merkmale der Babuška wie Despotismus werden von Rajskij in "zärtlichste mütterliche Zuneigung und unermüdliche Sorge um das Glück ihrer geliebten Waisen" (VI, 79) umgewertet und stellen damit eine zusätzliche Komponente in der Überhöhung der Babuška-Gestalt dar.

Umgekehrt werden Rajskij und Volochov mit Merkmalen ausgestattet, die bisher ausschließlich gruppenspezifische Merkmale der Repräsentanten des Alten waren. Sowohl Rajskij als auch Volochov beweisen Intoleranz und Despotismus: für Rajskij gilt dies, sobald seine 'Erziehungsobjekte' (Belovodova, Marfen'ka, Vera) Ansätze zu selbständigem Handeln zeigen, für Volochov, wenn er entgegen seiner Forderung nach Emanzipation Veras von ihrer Umgebung seinerseits versucht, sie in ein Abhängigkeitsverhältnis zu bringen[428].

---

426 Rajskij über die Babuška, VI, 79: " - [...] ėto ideal, venec svobody!" ("[...] das ist das Ideal, der Gipfel der Freiheit!")

427 Nach Beendigung des Konflikts zwischen Vera und Volochov heißt es von der Babuška: "Babuška mašinal'no prinjala opjat' brazdy pravlenija nad svoim carstvom." (VI, 348). (Mechanisch hatte die Babuška wieder die Zügel in die Hand genommen und lenkte ihr kleines Reich.)

428 Volochovs Versuch, Vera zu beherrschen, klingt in einer Kritik Veras an: " - [...]; 'svobodnyj um' sami govorite, a už

Während die Babuška als Vertreterin des "zdravyj smysl" ihren moralischen Ton weitgehend ablegt (Reduktion ihrer formelhaften Sprache), übernimmt Rajskij in zahlreichen Fällen die Rolle des Moralisten (Orientierung an der Sprache der Babuška)[429]. Rajskij sowie Volochov geraten damit in Widerspruch zu ihren eigenen Forderungen.

Eine weitere Übertragung von Typisierungselementen erfolgt im Verhältnis zwischen Vera und Volochov. Mit dem Vorwurf der Analyse, mit dem Volochov Vera für sich zu gewinnen sucht, und seiner Forderung nach bedingungslosem Glauben an das "Naturgesetz" entfällt ein wichtiges Typisierungselement des 'Nihilisten' - seine Gabe der Analytik - und gewinnt umso stärkeres Gewicht in der Typisierung Veras. Ihre dialektische Überlegenheit über Volochov signalisiert eine Rollenverschiebung.

Umgekehrt bedeutet die Verurteilung von Veras Alleingang durch sie selbst sowie ihre freiwillige Unterordnung unter die Babuška und Anpassung an die von ihr repräsentierte Lebensform (Umzug ins neue Haus und Übernahme der Tätigkeit Marfen'kas) eine Annulierung von Merkmalen der emanzipierten Vera wie Stolz, Kühnheit, Selbständigkeit.

Für das Verhältnis Babuška-Vera bedeutet dies: Beide werden in gegenläufiger Richtung entwickelt und auf einen gemeinsamen Punkt hingeführt, die Babuška durch Evolution, Vera durch Regression. Die dialektische Änderung dieses Verhältnisses ermöglicht Vera die Rückkehr in die bestehende Gesellschaft.

---

chotite zavladet' im. Kto vy i s čego vzjali učit'?" (VI, 171). ("[...];'freier Geist!' sagen Sie selbst, und schon wollen Sie über ihn bestimmen. Wer sind Sie eigentlich und wie kommen Sie dazu, mich zu belehren?")

429 Vgl. Rajskijs beanspruchte Rolle gegenüber der Kozlova (T. III / Kap. XII), seine Gedanken über Vera (VI, 240 f.), seine Reaktion auf Veras "Fall" (padenie) (T. IV / Kap. XIV).

2.4.6.4. Zusammenhang zwischen der Änderung der Typengestalten und der Frage der Emanzipation

Für die Frage der Emanzipation hat die Entwicklung der Figuren folgende Konsequenzen:

Der Anspruch sowohl Rajskijs als auch Volochovs auf die Rolle eines Emanzipators erweist sich als unberechtigt.

Rajskijs Verhalten in dieser Frage dient als Material für die Typisierung des 'lišnij čelovek', bei dem auf progressives Denken keine entsprechende Verhaltensweise folgt. Seine Plädoyers für Freiheit und Selbständigkeit der Frau bleiben unverbindliche Worte, rein verbale Weltanschauung. Im konkreten Fall reagiert er konservativ[430].

Die gesamte Typisierung des 'Nihilisten' zielt darauf ab, den Widerspruch zwischen seiner subjektiven Unabhängigkeit und objektiven Abhängigkeit aufzuzeigen. Als Außenseiter der Gesellschaft betont Volochov seine Umweltunabhängigkeit, seine durch Überwachung (Polizeiaufsicht) bestimmte Lebensform dagegen zeigt seine völlige Abhängigkeit. Seine 'animalische' Moral beruht auf dem Bedürfnis nach Freiheit von Bindungen und Verpflichtungen, seine Beziehungen zu Vera bringen ihn jedoch in so große Abhängigkeit, daß er diese Beziehungen seinen damit unvereinbaren Überzeugungen vorordnet (Gegensatz von Leidenschaft [strast'] und Überzeugungen [ubeždenija]). Entgegen der von ihm selbst nicht realisierten Autonomie verlangt er diese von Vera, versucht jedoch, Veras Selbständigkeit ihm gegenüber einzuschränken.

Die von Rajskij und Volochov angebotene Form der Emanzipation erweist sich als Scheinemanzipation, sie wird von keiner der beiden Gestalten überzeugend geleistet. Die Folgen dieses Versagens sind jedoch für beide verschieden: Rajskijs Widersprüchlichkeit wird als konstantes Merkmal akzeptiert und stellt kein

---

430 Nach der Eroberung Veras durch Volochov (T. IV, Kap. XII) rächt sich Rajskij, indem er einen symbolischen Pomeranzenstrauß in Veras Zimmer wirft (VI, 281).

Hindernis für eine Aufnahme in die Gesellschaft dar, Volochovs Widersprüchlichkeit dient als Legitimation seiner Degradierung und besiegelt damit seinen endgültigen Ausschluß aus der Gesellschaft.

Das Verhalten der emanzipierten Vera wird zwar nicht gebilligt, jedoch psychologisch verständlich gemacht durch die
1. vermeintliche Enge der sozialen Umgebung,
2. Parallelität der intellektuellen Physiognomie Veras und Volochovs.
Mit dieser Motivierung wird Veras Reintegration in die bestehende Gesellschaft ermöglicht[431].

Die Übertragung der Typisierungselemente der emanzipierten Vera auf die Babuška und ihre idealtypische Überhöhung als "Mütterchen Rußland"[432] zeigt, daß für Gončarov Emanzipation nur auf der Basis der bestehenden Frauenrolle möglich ist. Entgegen den übrigen Gestalten des Romans ist die Babuška in der Lage, innerhalb ihres Milieus Autonomie zu bewahren.

Die freiwillige Anpassung Veras an die bestehenden Verhältnisse bedeutet, daß die geltende Frauenrolle nicht revidiert, sondern nur korrigiert wird: Gesellschaftliche Konventionen werden nicht um jeden Preis den Ansprüchen einer Frau vorgeordnet. Mit der Lösung der Babuška aus ihrer gesellschaftlichen Rigidität werden Konventionen hinterfragbar gemacht, ohne jedoch hinfällig zu werden.

Im Sinne des Evolutionsgedankens erscheint die Babuška als Fortschrittsträger, da ihre Entwicklung auf Bestehendem aufbaut. Daher Rajskijs emphatischer Ausruf:

> - Babuška! Tat'jana Markovna! Vy stoite na veršinach razvitija, umstvennogo, nravstvennogo i social'nogo! Vy sovsem gotovyj, vyrabotannyj čelovek! (VI, 79 f.)

---

431 Nicht umsonst ist die Verführungsszene die einzige Stelle, an der der Erzähler direkt Stellung nimmt: "Bože, prosti ee, čto ona obernulas'!.." (VI, 272). (Gott, verzeihe ihr, daß sie sich umwandte!..)

432 Dem entspricht die kompositorische Zentralbedeutung der Babuška im V. Teil.

("Babuška! Tat'jana Markovna! Sie stehen auf dem Gipfel der geistigen, sittlichen und sozialen Entwicklung! Sie sind ein ganz vollkommener, ausgeprägter Mensch!")

Es fragt sich allerdings, ob die in der Babuška dargestellte Evolution als historisch oder sozial repräsentativ gewertet werden kann und damit alle Kriterien der Typuskonzeption Gončarovs erfüllt. Historisch gewachsen ist nur die soziale Rolle der Babuška, diese wird auch von Gončarov nicht uneingeschränkt bejaht. Der Gegenstand positiver Wertung, ihr "zdravyj smysl", erscheint nicht als Ergebnis einer historischen und sozialen Entwicklung, sondern als individuelle Leistung. Gerade die Divergenz von sozialer Rolle und persönlichen Zügen, von typischen und individuellen Merkmalen zeigt, daß der "zdravyj smysl" der Babuška nicht Bestandteil einer organischen Zusammenfassung, sondern Ergebnis einer spontanen Entwicklung ist.

2.4.7. Logik der Entwicklung

Angesichts der durch die Änderung der ideologischen Anlage des Romans bedingten Änderung der Personen fragt es sich, ob die Entwicklung der einzelnen Personen als logisch bezeichnet werden kann. Im allgemeinen Teil dieser Arbeit ist schon darauf hingewiesen worden, daß die Frage der Einheit und Logik von literarischen Figuren eine relative ist, da sie in entscheidender Weise durch den jeweiligen Erwartungshorizont geprägt ist[433]. Da der Erwartungshorizont des Rezipienten nicht nur durch die literarischen und sozialen Normen seiner Epoche und durch seinen eigenen Entwicklungsstand geprägt ist, sondern auch durch Signale im jeweiligen Text gesteuert wird, ist nach den Kriterien zu fragen, die durch die syntagmatische Organisation d i e s e s Textes für die Einheit und Logik der Charaktere gesetzt werden.

---

433 Vgl. S. 19 f. dieser Arbeit.

In OI erwies sich die unmotivierte, bruchartige Wandlung Aleksandr Aduevs als ästhetisches Zeichen. Der Text enthielt genügend Signale, die darauf hinwiesen, daß die plötzliche und übergangslose Veränderung hier intendiert war und die Übermacht der äußeren Verhältnisse über die Psychologie des Individuums demonstrieren sollte. Sie stand im Dienst eindeutig eindimensionaler Typisierung, mit der nicht die innere Kompliziertheit des Helden, sondern seine rasche Anpassung an die Struktur des ihn umgebenden Raums gezeigt wurde.

In "Obryv" dagegen sind die Voraussetzungen andere: Das verstärkte Gewicht mehrdimensionaler Typisierung dient der Modellierung gerade der inneren Kompliziertheit der Figuren; der Akzent verlagert sich auf psychologische Vorgänge, durch die die Wechselwirkungen und Konflikte zwischen den Figuren vertieft werden. Aus diesem Grunde müssen hier Änderungen der Figuren für den Leser p s y c h o l o g i s c h nachvollziehbar sein. Voraussetzung hierfür wäre dynamische Typisierung, eine Darstellung also, die jeden Statuswechsel einer Figur durch ein allmähliches (!) Übergewicht von merkmalfremden über merkmalkonforme, von charakterisierenden über klassifizierende Bestimmungen sichtbar macht und damit den Entwicklungsweg einer Figur in seinen wesentlichen Stadien erfaßt. Wo dagegen ein Statuswechsel durch unvermittelte (!) Einführung ausschließlich merkmalfremder Bestimmungen, durch die plötzliche Substitution eines neuen Schwerpunkts erfolgt, wo entscheidende Entwicklungen übersprungen und auch in retrospektiven Betrachtungen nicht hinreichend motiviert werden, wird die Logik der Entwicklung erheblich beeinträchtigt.

Die Untersuchung der Typisierung der Babuška hat gezeigt, daß hier die Bedeutung jedes einzelnen Erzählmittels darauf beruht, die allmähliche Verlagerung und Ablösung der Schwerpunkte sichtbar zu machen. Die Voraussetzungen für eine nachvollziehbare Entwicklung sind damit erfüllt. Die Änderung der Babuška erfolgt organisch als systematische Erweiterung der typischen Gestalt. Im V. Teil des Romans weist die Babuška ein sehr viel höheres Maß an charakterisierenden Merkmalen auf als

zu Beginn. Die Einbeziehung ihrer psychologischen Struktur bedeutet eine Entfaltung ihres Charakters, keine Entwicklung im Sinne einer qualitativen Veränderung. Merkmale des Typisierungsbereichs "zdravyj smysl" werden schon vorher erwähnt, rücken in der zweiten Romanhälfte jedoch in das Zentrum der Typisierung[434].

Bei der Babuška werden Anlässe gezeigt, die eine Verschiebung der Schwerpunkte auslösen können. Die Diskussionen zwischen der Babuška und Rajskij[435] sowie das Verhalten Tyčkovs gegenüber der Krickaja (T. III / Kap. II), vor allem aber das Abgrunderlebnis Veras können als Anstoß zu einer kritischen Überprüfung bisher überbewerteter gesellschaftlicher Konventionen angesehen werden.

Mit der Einführung dieser Situationen wird erreicht, daß die Gestalt die Widersprüchlichkeit ihrer Züge - die Diskrepanz zwischen ihrer sozialen und psychologischen Physiognomie - voll ausleben und die im typischen Individuum angelegten, aber in der nivellierenden Abstumpfung des Provinzalltags nur unvollkommen zum Ausdruck gelangenden Möglichkeiten des Charakters in ihrer höchsten Form entwickeln kann. Die Gestalt erfüllt damit Georg Lukâcs' Kriterium der Steigerung als Voraussetzung für die Typik eines literarischen Helden[436].

---

434 Zur Entfaltung der Babuška vgl. auch Cejtlin, I.A. Gončarov, S. 356 f. - Wenn Aripovskij den Beweis dafür, daß die Entwicklung der Babuška nicht die wesentlichen Seiten ihres Charakters betreffe, in dem konstanten Verhalten anderer Figuren ihr gegenüber (unverminderte Anerkennung ihrer Autorität) sieht, so ist dies allerdings ein wenig überzeugendes Argument, umso weniger, als es sich um das automatisierte Verhalten eindimensionaler Figuren handelt. (Logika razvitija charakterov v romanach I.A. Gončarova. In: Naukovi zap. Užgorod'kogo un-tu.t. XXXVII [1959], S. 162-182, hier: S. 181.)

435 T. II / Kap. II, IX, X, XVII; T. III / Kap. III, X.

436 Vgl. dazu Peter Demetz, Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus, Stuttgart 1959, S. 272-274.

Daß Ausnahmesituationen allein jedoch nicht genügen, um Statuswechsel nachvollziehbar zu machen, zeigt die Typisierung Veras und Volochovs. Der Konflikt bedeutet für beide eine bewußtseinsändernde Erfahrung. Aus diesem Grunde wäre eine Änderung nicht nur der ideologischen Position und des Verhaltens, sondern auch der intellektuellen und psychologischen Dominanten durchaus denkbar[437].

Entscheidend für die Typisierung Veras ist jedoch, daß ihr Statuswechsel nicht aus ihren Beziehungen zu Volochov entwickelt wird, zumindest nicht in einer für den Leser nachvollziehbaren Weise. Die Typisierung der emanzipierten Vera endet mit dem XV. Kapitel des III. Teils. Die Darstellung ihrer Konzessionen an die Autorität der Babuška und die Betonung ihrer Liebe zur Großtante entschärfen diesen Typisierungsansatz nur geringfügig, da auf der anderen Seite Verschlossenheit und Freiheitsanspruch als Typisierungselemente aufrechterhalten werden (VI, 115, 121 f.) In ihrer Eigenschaft als Emanzipierte wird Vera vornehmlich aus der Perspektive anderer Figuren, insbesondere Rajskijs dargestellt (T. II / Kap. XVI; T. III / Kap. XV) und psychologisch nur anhand von äußeren Symptomen erfaßt.

Ohne daß der Leser Zeuge eines Änderungsprozesses geworden wäre, erscheint Vera vor Volochov unvermittelt als Repräsentantin einer Synthese von altem und neuem Leben und verteidigt ihm gegenüber die durch eine dauerhafte Lebensform bewährte christliche Moral (T. IV / Kap. I). Wie es zu diesem neuen Status Veras gekommen ist, erfährt man erst nachträglich: Im Dialog Volochov-Vera (T. IV / Kap. XII) heißt es, Vera habe sich "trotzig aus dem alten, 'toten' Leben ein kraftvolles, neues Leben e r a r b e i t e t" (vyrabatyvala sebe; VI, 270). Um diesen Vor-

---

437 Ein Beispiel dafür bietet die Typisierung Bazarovs ("Otcy i deti"),dessen ideologische Änderung als Ergebnis einer individuellen Beziehung (Verhältnis Bazarov-Odincova) von Turgenev in der Weise realisiert wird, daß man von einer organischen Verbindung zweier konträrer Schwerpunkte sprechen kann und der Widerspruch zwischen Äußerungen des 'Romantikers' Bazarov und seinen ursprünglichen 'nihilistischen' Thesen vom Leser akzeptiert werden kann. Vgl. dazu Schmidt, S. 86.

gang selbst darzustellen, wäre dynamische Typisierung unerläßlich. Auch die in Veras Abrechnung mit dem 'Nihilismus' (T. V / Kap. VI) enthaltenen Erklärungen vermögen die Lücke in der Darstellung nicht zu schließen. Wenn in Veras Rückblick auf ihre Beziehungen zu Volochov davon ausgegangen wird, daß für sie von vornherein nur ein mit ihrer Umgebung harmonisierendes Leben in Frage gekommen sei und "Rückständigkeit, Despotismus und sittliche Verkommenheit" (VI, 313) des alten Lebens auf eine unangenehme, aber nicht gravierende Begleiterscheinung reduziert werden, so handelt es sich um Feststellungen, die über den dem Leser vermittelten Erfahrungshorizont Veras hinausgehen. Aussagen, die die Genügsamkeit Veras innerhalb ihrer eng begrenzten Welt und ihren Wunsch nach Beschränkung bei gleichzeitiger Intensivierung ihres Lebens betonen(VI, 312), berücksichtigen nicht die Darstellung der emanzipierten Vera des II. und III. Teils und verlagern einen gegenwärtigen Zustand unmotiviert in ein früheres Stadium. Der Widerspruch zu der in jeder Beziehung über die Grenzen ihrer Umgebung hinausstrebenden Vera (1. Schwerpunkt) wird durch diesen Nachtrag nicht aufgelöst. Die Typisierung stellt den Leser vor fertige Resultate, ohne den vollzogenen Weg einzubeziehen.

Die religiöse Komponente erscheint als ein Novum in der Typisierung (T. III / Kap. XV) - im früheren Stadium wurde Vera durch Skepsis gegenüber allen überkommenen Werten charakterisiert. Der religiöse Eifer Veras wird ausschließlich an ihrem äußeren Habitus (Gebete in der Kapelle und mit der Babuška) demonstriert, dadurch jedoch nicht motiviert (etwa in Form eines Dialogs, einer Innenanalyse oder durch Erzählerkommentar).

Dem Emanzipationsanspruch in Teil II und III steht im neuen Stadium Veras ihre Auffassung gegenüber, der primäre Bereich der Frau sei die Familie (VI, 260).

Von einer Veränderung Veras ist zwar auch vor dem letzten Gespräch mit Volochov (T. IV / Kap. XII) die Rede, sichtbar werden jedoch nur Änderungen im äußeren Verhalten Veras gegenüber ihrer Umwelt (größere Mitteilsamkeit, Beschäftigung mit Haushaltsangelegenheiten; VI, 111 f.), da die Schilderung aus

der Perspektive Rajskijs erfolgt. Um jedoch die Ursache dieser nur anhand von äußeren Merkmalen dargestellten psychischen Veränderungen aufzuzeigen, bedürfte es der Perspektive eines 'allwissenden' Erzählers oder einer Selbstäußerung der Person[438]. Die Erwähnung lediglich äußerer Veränderungen mit dem Hinweis auf eine dahinterstehende Leidenschaft[439] überzeugt nicht als Darstellung eines ideologischen Änderungsprozesses[440].

Das Motiv der geheimnisvollen Enträtselung von Veras Charakter aus der begrenzten Perspektive eines sekundären Erzählers wird dem Autor zum Verhängnis, wenn dieser sekundäre Erzähler Rajskij von entscheidenden Entwicklungen der von ihm beobachteten Romanfigur ausgeschlossen bleibt. Die begrenzte Perspektive eines Beobachters ist kein Alibi für die Aussparung wesentlicher Vorgänge, durch die die Kontinuität einer Gestalt gewährleistet werden könnte[441].

Die umfassende psychologische Vertiefung Veras durch alle Darstellungsmittel (insbesondere durch Bewußtseinsdarstellung), erfolgt post faktum, nach der Wandlung Veras, und vermag den Bruch in der Typisierung nicht aufzuheben[442].

---

438 Von Rajskij wird Veras Verhalten immerhin als ein Zustand der Gereiztheit und des Rausches (chmel') interpretiert. Insofern hat er hier als Beobachter größere Kompetenz als die Babuška, die Vera als geheilt (- kažetsja, vyzdorovela!) ansieht (VI, 112).

439 So Rajskij: VI, 111.

440 Dies als Einwand gegen Setchkarev (S. 238), für den die späte Einführung von Veras religiösem Eifer zwar "ziemlich überraschend" erfolgt, psychologisch jedoch "keineswegs inkonsistent" ist.

441 Wenig überzeugend ist der Vorwurf Politykos: "Der Autor erfand einen moralischen Fall (nravstvennoe padenie) Veras, was dem Charakter und dem ganzheitlichen Wesen der Heldin deutlich widersprach." (Roman I.A. Gončarova "Obryv", S. 118.) - Nicht in der Liebe Veras zu Volochov und ihrem Ausgang ist ein Widerspruch zur bisherigen Darstellung zu sehen sondern in Argumentation und Verhalten Veras in T. II, III einerseits und T. IV, V andererseits.

442 Zu den Widersprüchen in der Typisierung Veras vgl. in der zeitgenössischen Kritik Skabičevskij, Staraja pravda, S. 309 N.V. Šelgunov, Talantlivaja bestalantlivost' (1869). In: I.A Gončarov v russkoj kritike, S. 235-276, hier: S. 254 ff. - In der neueren Kritik vgl. Pruckov, S.148 ff.; Schmidt, S.13

Ebenso wenig wie Veras Transformation von der Kritikerin des alten Lebens in seine Befürworterin sind zwei von den insgesamt drei Neuansätzen in der Typisierung Volochovs für den Leser plausibel gemacht[443].

Die Gedanken Rajskijs zum 'Nihilismus' (T. III / Kap. I) markieren einen Einschnitt in der Typisierung Volochovs[444]. Man kann nicht von einem direkten Widerspruch zwischen erstem und zweitem Ansatz sprechen, da Typisierungselemente des bloßen Außenseiters der Gesellschaft mit in den eigentlichen Repräsentationsbereich des 'Nihilisten' übernommen werden: Auch den Vertreter der "neuen kommenden Kraft" kennzeichnet die für den 'lišnij čelovek' gleichermaßen typische Diskrepanz zwischen Tätigkeitsanspruch und mangelnder Realisierung und die Kritik am patriarchalischen System, auch er wird außerdem durch Analytik, Atheismus und nonkonformistisches Verhalten ("bez ceremonii") typisiert. Dennoch ist mit dieser Übernahme keine organische Verbindung zwischen beiden Ansätzen geschaffen, da der erste Ansatz als solcher nicht notwendig den 'Nihilisten'-Typus erkennen läßt - es fehlen die für den 'Nihilisten' konstitutiven Elemente wie universale Negation, 'nihilistische' Moral, Materialismus - und als Typisierungsbereich völlig selbständig ist.

Ein Vergleich mit der Typisierung der Babuška kann dies verdeutlichen: Auch in ihrem ersten Typisierungsansatz kann die Babuška schon als Vertreterin des "zdravyj smysl" identifiziert

---

443 Vgl. dazu auch die Ausführungen Schmidts, S. 121 ff.

444 Gončarov selbst kommentiert den Bruch zwischen dem Volochov der beiden ersten Teile und demjenigen der übrigen Teile des Romans im Brief an E.P. Majkova (April 1869), VIII, 401: "[...] Mark vo 2-j časti - ne to, čto on v 3-j, 4-j i 5-j: on u menja vyšel sšitym iz dvuch polovin, iz kotorych odna otnositsja k glubokoj drevnosti, do 50-ch godov, a drugaja - pozdnee, kogda stali naroždat'sja novye ljudi." ([...] im 2. Teil ist Mark nicht der gleiche wie im 3., 4. und 5. Teil: er wurde bei mir aus zwei Hälften zusammengeflickt, deren eine aus einer weit zurückliegenden Zeit datiert, nämlich aus den 50er Jahren, die andere jedoch später entstand, als die neuen Menschen in Scharen auftauchten.)

werden, im Unterschied zum zweiten Typisierungsansatz dominiert hier jedoch noch ihre Repräsentationsfunktion als "feodal'naja natura". Bei Volochov dagegen ist innerhalb des ersten Typisierungsansatzes eine Identifikationsmöglichkeit mit der typischen Gestalt des zweiten Ansatzes nicht gegeben. Der zweite Ansatz ergibt sich demnach nicht im Sinne einer Entwicklung aus dem Zusammenhang von Typus und Situation, sondern wird mit dem ersten durch Addition verbunden.

Dagegen besteht zwischen dem zweiten (Vertreter der "neuen kommenden Kraft") und dritten Ansatz (Vertreter einer 'nihilistischen' Moral) eine unmittelbare thematische und verfahrensmäßige Verbindung. In beiden Phasen der Entwicklung wird der Widerspruch zwischen 'nihilistische' Hypothese und entgegengesetzter Erfahrung ausgeführt; der subjektiven Zukunftsgewißheit Volochovs steht die objektive Zukunftslosigkeit seiner Thesen gegenüber, seinen 'nihilistischen' Überzeugungen widerspricht sein Verhalten in der individuellen Beziehung (Gegensatz von "strast'" und "ubeždenija"). Die beide Ansätze verbindende Widerlegung von Hypothesen durch das Leben ist Teil des Dekuvrierungskonzepts.

Gleichermaßen dekuvrierende Funktion hat der vierte Ansatz, der die 'nihilistische' Ideologie Volochovs zu einem allgemeinen vulgärmaterialistischen Weltbild erweitert, jedoch keinerlei Bezug zu dem 'Nihilisten' des Romans aufweist. Dabei bietet die Perspektive Veras dem Autor die Möglichkeit, die 'neuen Ideen' Volochovs nicht in dessen Gestalt selbst verwirklichen zu müssen[445].

Eine Liste vermeintlich 'nihilistischer' Gedanken muß notwendig abstrakt bleiben, wenn sie sich auf Tatbestände beruft, die dem Leser vorenthalten wurden. Wenn Vera feststellt, die positiven Seiten an Volochovs Lehre seien auf dieselbe Quelle zurückzuführen wie die alte Lehre, um daraus zu schließen, die alte Lehre stelle "das einzige unfehlbare und vollkommene Lebensideal dar" (edinstvennyj, nepogrešitel'nyj, soveršennejšij

---

445 Vgl. dazu Pruckov, S. 201.

ideal žizni; VI, 317), so ist zu fragen, was nach der voraufgegangenen Darstellung an der Lehre Volochovs überhaupt als positiv angesehen werden kann. Auch hier werden - wie an anderen Punkten der Darstellung des 'Nihilisten' - wesentliche Elemente ausgespart, es wird auf vermittelnde Charakterisierung verzichtet, die für eine logische Entwicklung der Gestalt unerläßlich wäre, und es entstehen Brüche im Personenbild[446].

Für eine organische Verbindung der Typisierungsansätze Volochovs wäre eine psychologische Vertiefung der Gestalt notwendig. Die im Vergleich zu Vera, Rajskij und der Babuška minimale Verwendung des 'inneren' Standpunkts, die einer Psychologisierung dienen könnte, ist jedoch Mittel der Dekuvrierung, nicht der Vertiefung (Introspektion als Selbstbezichtigung).

Die Methode Gončarovs, einzelne Stufen in der Entwicklung seiner Helden retrospektiv, d.h. von ihren Ergebnissen her zu betrachten (ein Beweis dafür sind die zahlreichen Vorgeschichten), den Werdegang der Figuren "nicht als durchgehende, sondern gewissermaßen als punktierte Linie"[447] nachzuzeichnen, wirkt sich bei Vera und Volochov verhängnisvoll aus, da solche Entwicklungsmomente ausgelassen werden, ohne die eine Entwicklung unglaubwürdig erscheint[448]. Das bedeutet, daß die Diskontinuität in der Typisierung Veras und Volochovs als Mangel empfunden werden muß.

---

446 Zur Unvereinbarkeit des 'materialistischen' Ansatzes mit der im Roman realisierten Gestalt Volochov vgl. auch Saltykov-Ščedrin, Uličnaja filosofija, S. 219; Pruckov, Masterstvo, S. 200. - Vgl. auch die Kritik Ostrogorskijs an der fehlenden Konkretisierung des von Volochov repräsentierten 'neuen Lebens': "Gončarov [...] hat nicht gezeigt, in welches Leben Volochov Vera denn gerufen hat" (na kakuju imenno žizn' zval Volochov Veru). (Ėtjudy o russkich pisateljach, S.131.)

447 Aripovskij, Logika, S. 178.

448 Ebd., S. 179 "[...] einzelne Fehler, die Gončarov bei der Darstellung der Entwicklung der Personen unterlaufen, sind hauptsächlich auf mißglückte 'punktierte Phasen', Unterbrechungen des Erzählflusses, zurückzuführen, wodurch der Eindruck einer allmählichen Entwicklung zerstört wird und Lükken entstehen, die die Phantasie des Lesers nicht zu schließen vermag."

Bei Rajskij sichert sich der Autor gegen einen Vorwurf der Diskontinuität ab, indem er zu Beginn die Grenzen der Gestalt absteckt, diese jedoch so weit faßt, daß j e g l i c h e Wesensäußerungen der Gestalt, Veränderungen und Widersprüche, als typische Merkmale interpretiert werden müssen.

Aus diesem Grunde bedeutet auch Rajskijs ideologischer Statuswechsel vom Systemkritiker zum Systemanhänger, vom Skeptiker gegenüber dem alten Leben und den herrschenden Zuständen zum Verteidiger einer Synthese von altem und neuem Leben keine Änderung der psychologischen Physiognomie: Rajskij bleibt der gleiche Ästhetiker, Romantiker und Dilettant[449].

Bei so großzügigen a priori-Bestimmungen, wie sie für Rajskij gemacht werden, ist mit Kategorien wie 'Logik'/'Unlogik' nicht viel auszurichten[450]. Es fällt jedoch schwer, ihn als selbständige und glaubwürdige Gestalt zu begreifen.

Gerade die Schwankungen und Widersprüche in Verhalten und Aussagen des Typus (denen ironische Darstellung entspricht) lassen seinen Bewußtseinshorizont begrenzt erscheinen und führen dazu, daß nicht alle Äußerungen Rajskijs ohne weiteres vom Leser akzeptiert werden.

---

449 Vgl. dazu Skabičevskij, S. 300: "Gončarov hat diesen Typ in all seinen Verwandlungen verfolgt und bis zum Ende durchgehalten." - Die Behauptung W.H. Schmidts (S. 110, Anm. 195), das Volochov, Vera und Rajskij gemeinsame Fehlen einer bestimmten und beständigen Tätigkeit werde für die beiden letztgenannten Figuren im weiteren Verlauf des Romans revidiert, trifft für Vera, nicht aber für Rajskij zu.

450 Aus diesem Grunde ist eine Kontroverse wie die folgende wenig gewinnbringend: Aripovskij vertritt die Meinung: "[...] trotz der Beweglichkeit und Unstetigkeit [Rajskijs] kann von gik in seiner Entwicklung kaum die Rede sein. Es ist schwer, dem ungeordneten, kaleidoskopartigen Wechsel der Anschauungen, Stimmungen, Entschlüsse und Handlungen des Helden irgendeine bestimmte Gesetzmäßigkeit, Konsequenz zu erfassen. Beweglichkeit ohne festes Ziel oder Inhalt - das ist das Merkmal, das dem Charakter Rajskijs den ganzen Roman hindurch zu eigen ist." (Logika, S. 181.) - Gegen diese These wendet Pruckov (S. 179) ein: "Einige zeitgenössische Literaturwissenschaftler sind der Meinung, die Gestalt Rajskijs ent behre der inneren Logik [...] eine solche Behauptung entspricht nicht der Wirklichkeit. Es ist vielmehr so, daß sich die künstlerische Logik der Gestalt Rajskijs völlig anders ausdrückt als in den früheren Romanen Gončarovs."

Durch theoretische Überlegungen wie diejenigen zum Thema 'Nihilismus' (T. III / Kap. I) wird die Gestalt ohne Zweifel philosophisch überhöht, Erfahrungs- und Bewußtseinshorizont des bisherigen Rajskij überschritten. Als Beweis dafür, daß der Stellenwert politischer und sozialer Fragen bei Rajskij nicht allzu hoch anzusetzen ist, mögen folgende Gedanken Rajskijs dienen:

> Čto vse ěti dymno-gor'kie, udušlivye gazy političeskich i social'nych bur', gde brodjat odni idei, za kotorymi žadno gonitsja molodaja tolpa, ukladyvaja tuda sily, bez ognja, bez trepeta nerv? Ěto golovnye strasti - igra cholodnych samoljubij, idei bez krasoty, bez paljaščich naslaždenij, bez muk, často ne svoi, a vyčitannye, skopirovannye! (VI, 57)[451]
>
> (Was bedeuten [im Vergleich zur Leidenschaft] die giftigen, stickigen Dünste der politischen und sozialen Stürme, wo allein Ideen brodeln, denen die Jugend in Scharen gierig nachjagt und ihre Kräfte widmet, ohne Feuer, ohne Erregung der Nerven. Das sind nur kopflastige Leidenschaften - nichts als ein Spiel kalter Selbstliebe, als Ideen ohne Schönheit, ohne brennende Lust, ohne Qualen ... die oft nicht einmal eigene Ideen sind, sondern angelesene, kopierte.)[451]

Ein in sich geschlossenes Weltbild, wie es das Evolutionskonzept Rajskijs darstellt, läßt sich kaum mit diesem Typus verbinden, für den gerade die Unbestimmtheit und Inkonsequenz seiner Anschauungen charakteristisch ist[452]. Es fällt schwer, sich eine Gestalt, deren Ungeduld und Rastlosigkeit als Typisierungselemente des Dilettanten eine Konstante bilden, als abwartenden Evolutionisten vorzustellen[453].

Die Diskrepanz zwischen der Weite der intellektuellen und psychologischen Physiognomie, die der Figur durch die Typisie-

---

451 Vgl. auch: " - Ostavim ěto, kuzina. My došli do političeskoj i vsjakoj ěkonomii, do socializma i kommunizma - ja v ětom ne silen." (V, 36; Rajskij zu Belovodova). ("Lassen wir das, Kusine. Wir sind bei Politökonomie und sonstigen ökonomischen Fragen, bei Sozialismus und Kommunismus angekommen - das ist nicht meine Stärke.")

452 Vgl. auch Ljatskij: "Im übrigen basiert der ganze Roman darauf, daß Rajskij keine festen Überzeugungen hat." (Gončarov, S. 217.)

453 Vgl. Ljatskij, S. 218.

rung verliehen wird, und der Relativierung durch den aktualisierenden Leser ist das Ergebnis einer Zerdehnung und Überbeanspruchung der Figur durch Ausführung zu v i e l e r Typisierungsansätze (entsprechend der kompositorischen Überbelastung der Figur durch Beteiligung an zu vielen Themen), so daß zwar eine Fülle von Typisierungsbereichen untersucht, aber nicht von einer psychologischen Einheit und Konsistenz der Gestalt ausgegangen werden kann.

Man hat den Eindruck, daß der Autor mit seiner Gestalt nicht eine einzige, in sich schlüssige Gestalt darstellen, sondern mehrere Alternativen, mehrere schriftstellerische Möglichkeiten 'durchspielen' wollte[454].

Für eine Änderung der ursprünglichen Konzeption spricht nicht nur die Tatsache der zwanzigjährigen Entstehungszeit, sondern auch eine nachträgliche Erklärung Gončarovs selbst:

> Ich nazyvali "ljud'mi sorokovych godov". Rajskij - est', konečno, odin iz nich - i, možet byt', čto-nibud' i ešče [...], i v to že vremja razvivalas' u menja v voobraženii sledujuščaja epocha, i vse - i dejstvie i lica šli parallel'no s razvitiem samoj žizni. Eto, povtorjaju, mne stanovilos' zametno, kogda ja prichodil k koncu romana. V Rajskogo vchodili, snačala bessoznatel'no dlja menja samogo, i mnogie tipičeskie čerty moich znakomych i tovariščej.[455]
>
> (Man nannte sie [die damaligen Intelligenzlerkreise] "Leute der vierziger Jahre". Rajskij ist natürlich einer von ihnen und vielleicht noch etwas mehr [...], und gleichzeitig entwickelte sich in meiner Vorstellung schon die folgende Epoche, und alles, die Handlung und die Personen, verlief parallel mit der Entwicklung des Lebens selbst. Das merkte ich erst, wiederhole ich, als ich am Ende des Romans anlangte. Auf Rajskij gingen - und zunächst war mir selbst das nicht bewußt - auch viele typische Züge meiner Bekannten und Kameraden über.)[455]

Mit den nachgewiesenen Brüchen in der Typisierung Veras und Volochovs, dem Verzicht auf Entwicklung der Gestalt Tušins und der mangelnden Einheit und Konsistenz Rajskijs erfüllt Gončarov

---

454 Vgl. Brümmer (S. 182) über Firsov ("Vor").

455 Gončarov VIII, 83 f. ("Lučše pozdno, čem nikogda").

nicht die von ihm selbst erhobene Forderung nach wahrheitsgetreuer Darstellung als Grundprinzip des Realismus[456]. Es fehlen überzeugende Motivierungen[457]: nachträgliche Erklärungen (Vera, Volochov), explizite Plädoyers zugunsten einer Gestalt (Tušin) und einleitende Absicherungen des Autors zur Rechtfertigung von Widersprüchen und Horizontüberschreitungen (Rajskij) müssen als Pseudo-Motivierungen in Frage gestellt werden.

Die Frage, ob und wieweit die Gestalten in "Obryv" Realtypisches repräsentieren, ist im Falle Veras, Volochovs und Rajskijs dann nicht sinnvoll, wenn sie global gestellt wird und damit eine nicht gegebene Einheit voraussetzt. Bei Vera und Volochov ist die mangelnde Einheit auf die Auslassung wichtiger Entwicklungsmomente zurückzuführen, bei Rajskij beruht sie auf einer kompositorisch bedingten, aber psychologisch nicht nachvollziehbaren Überladung durch konträre und sich gegenseitig ausschließende Typisierungselemente. Die Frage der Repräsentation ist deshalb auf jeden Typisierungsansatz im einzelnen zu beziehen.

2.4.8. Typisierung und Wertung

Als Vorurteil, dem wie jedem Vorurteil die logische Begründung fehlt, leitet das zu Beginn des III. Teils vermittelte 'Nihilismus'-Bild die wachsende Priorität der Wertung vor der Darstellung ein. Aus der Dekuvrierungsfunktion der folgenden Teile ergibt sich eine Festlegung der Typisierungsverfahren durch Didaktik. Im Zusammenhang damit steigt der Anteil von Deklaration und Polemik, die nicht unmittelbar in den Typisierungsvorgang integriert sind. Dies führt bei Tušin zu statischer, bei der Babuška zu wachsender Idealisierung (kompositorisch sichtbar als bestimmender Einfluß auf den Gang des Sujets und die Typenhierarchie), bei Volochov zu systematisch gesteigerter Abwertung.

---

456 Gončarov VIII, 105.

457 Zur Bedeutung der Motivierung im 'System' des Realismus vgl. Tschižewskij, Geschichte der russischen Literatur des 19. Jh., II, S. 14.

Die Typisierung verfolgt auf der einen Seite eine kontinuierliche Überhöhung des alten Lebens in korrigierter Form[458] und macht auf der anderen Seite die Brüchigkeit des Neuen in seiner 'nihilistischen' Variante in von vornherein unterbrochener Geradlinigkeit deutlich (Trennung von intellektueller Physiognomie und Lebensform; Gegensatz von Hypothese und Erfahrung). Die Idealisierung des von der Babuška verkörperten alten Lebens verstärkt das von Anfang an bestehende Übergewicht dieses Repräsentationsbereichs (Gegenüberstellung einer Pluralität von Provinzbewohneren mit einem einzigen Vertreter des 'Nihilismus'). Die Aussparung entscheidender Entwicklungsvorgänge bei Vera und die ideologische Verwertung der Widersprüchlichkeit Rajskijs hat zur Folge, daß auch diese dem 'Nihilisten' als Repräsentanten einer dauerhaften und bewährten Lebensform gegenübertreten und damit die vollständige Isolation Volochovs vollzogen ist.

Durch die zunehmend einseitige Verwendung von Mitteln negativer Darstellung wie Karikatur, Satire oder Parodie für Volochov wird dieser zum Extremtypus. Das Beispiel Volochovs zeigt deutlich, daß der extreme Status eines literarischen Typus nicht notwendig auf der direkten Widerspiegelung eines sozialen Typus im literarischen Werk beruht, sondern unter Umständen aus der Verwendung bestimmter Typisierungsverfahren resultiert. Deshalb sind Beteuerungen Gončarovs, er habe derartige extreme Gestalten (krajnosti) in der Wirklichkeit selbst angetroffen, als Argumente gegen den Vorwurf der tendenziösen Darstellung[459] wenig überzeugend.

---

458 Wenn Piksanov in der Rückkehr Veras zur Lebensform der Babuška einen Widerspruch zu der negativen Darstellung des alten Lebens im I. Teil des Romans (Darstellung der Petersburger Gesellschaft) konstatiert, so übersieht er dabei die von Gončarov selbst vorgenommene Differenzierung von altem Leben = Erstarrung, Morbidität und altem Leben = Vitalität, Beständigkeit, der die Opposition von satirischer und idealisierender Darstellung entspricht. (Piksanov, Roman Gončarova "Obryv" v svete social'noj istorii, S. 129.)

459 Daß Gončarov tendenziöse Darstellung ausdrücklich als unkünstlerisch ablehnte,bezeugen seine eigenen Äußerungen über seine ästhetischen Prinzipien. Demnach ist es negativ zu bewerten, wenn "eine Idee losgelöst vom Bild ausgesagt wird (vyskazyvaetsja pomimo obraza) und das Bild verdeckt".(VIII, 69 [Lučše pozdno, čem nikogda].)

Damit komme ich zu meiner Ausgangsthese (S. 190) zurück, wonach auch die Typisierung in "Obryv" eine Bestätigung von Gončarovs theoretischen Aussagen zum Typusproblem erbringt. Die Untersuchung der Typisierungsverfahren in "Obryv" hat bewiesen, daß Gončarovs Typuskonzept und das in "Obryv" behandelte Thema der Zeitenwende in einem problematischen Wechselbezug stehen. Welche Folgen diese Problematik für die Darstellungstechnik hat, soll in folgenden Thesen zusammengefaßt werden:

1. Folgen für die Sujetkonstruktion

Eine dynamische H a n d l u n g s führung ließe sich nicht realisieren, wenn jede Person alle Kriterien der Theorie Gončarovs erfüllen würden. Am Beispiel:

a. Eindimensionale Figuren mit Ausnahme Tušins haben lediglich Rahmenfunktion, die ihnen zugeordneten Erzählstränge sind selbständig und nur durch Kontrast auf den Haupterzählstrang bezogen.

b. Tušin, in dem Gončarovs Evolutionsgedanke mit Hilfe ausschließlich statischer Typisierung dargestellt wird, ist nicht dazu in der Lage, die ihm zugewiesene kompositorische Zentralbedeutung auszufüllen: Er steht außerhalb des Sujetkonflikts und wird lediglich für dessen Auflösung als 'Deus ex machina' bedeutsam.

c. Der Versuch, mit der Gestalt Rajskijs dem Roman zur Einheit zu verhelfen, scheitert an der Koordination von Merkmalen wie Unbestimmtheit, Veränderlichkeit und Widersprüchlichkeit mit einer trotz der Vieldimensionalität schließlich statischen Typisierung. Das Ergebnis ist eine inkohärente, mit Merkmalen überfrachtete Figur, die ebenfalls mehr Statisten- als Handlungsfunktion hat.

d. Die dramatische Kollision kommt in "Obryv" nur durch die Einführung einer von Gončarov selbst als 'untypisch' interpretierten Figur - Volochov - zustande.

e. Die Babuška kann nur dadurch ihre zentrale kompositorische Bedeutung erhalten, daß sie im Rahmen der Romanhandlung erweitert und über die ihr anfangs in statischer Typisierung ge-

setzten Grenzen kontinuierlich hinauswächst. Dies bedeutet zwar keinen Widerspruch zu Gončarovs Theorie, jedoch eine Modifizierung. Dadurch, daß die psychologische Struktur der Babuška zunächst nicht thematisiert und nur allmählich entfaltet wird, entsteht der Eindruck von Unabgeschlossenheit, Offenheit. Das heißt: Die Gestalt der Babuška erfährt zwar keine qualitative Änderung; da die Darstellung der Verlagerung ihrer Schwerpunkte jedoch synchron zum Erzählvorgang und nicht retrospektiv erfolgt, wird die Abgeschlossenheit des Charakters dem Leser kaum bewußt.

2. Folgen für die Kontinuität der Personenentwicklung

Für die Realisierung im Roman enthält die Theorie Gončarovs die Gefahr der diskontinuierlichen Darstellung. Dieses zeigt sich in:

a. voraussetzungsloser Einführung, die entweder durch den Erzähler bzw. eine Romanfigur gerechtfertigt wird (so bei Tušin) oder aber der betreffenden Person als Mangel angelastet wird (Volochov);

b. Aussparung von Entwicklungen, die zum Verständnis unerläßlich sind (Vera, Volochov);

c. Häufung von Widersprüchen, die - den expliziten Absicherungen des Erzählers zum Trotz - einen Mangel an Nachvollziehbarkeit zur Folge haben (Rajskij).

Die einzige kontinuierliche Entwicklung, die im Roman dargestellt wird, kann nur als individuelle Leistung einer Gestalt, nicht als Ergebnis einer historischen und sozialen Evolution angesehen werden (Babuška).

3. Folgen für die Frage der Repräsentation

a. Figuren, die infolge gebrochener Darstellung eine Einheit vermissen lassen, können nicht von ihrer Gesamtstruktur her als Repräsentanten einer realtypischen Erscheinung angesehen werden, sondern müssen in jedem Ansatz gesondert auf ihre Repräsentationsfähigkeit hin untersucht werden (Vera, Volochov, Rajskij);

b. Trotz der zahllosen expliziten Hinweise auf den Allgemeinheitscharakter der Darstellung und die Typik der dargestellten Charaktere fällt es schwer, mit dem Verfasser in den Gestalten des Romans "Obryv" ein "Ensemble gesellschaftlicher Verhältnisse"[460] repräsentiert zu sehen. Die Konzentration auf moralische Probleme und nur gelegentliche Andeutung sozialer Fragen verleiht der Darstellung den Charakter eines persönlichen Dramas, um so mehr, als sich entscheidende Entwicklungen 'hinter den Kulissen' vollziehen (Wandel Veras). Aktuelle philosophische Gedanken der Epoche wie etwa der Volochov zugeschriebene Vulgärmaterialismus werden bezeichnenderweise nur außerhalb des Sujets angesprochen, bilden jedoch nicht den Gegenstand einer echten Auseinandersetzung.

4. Folgen für das Fortschrittsproblem

Trotz gegenteiliger Deklarationen im Text gelingt es Gončarov nicht, die Träger seines Evolutionsgedankens als Initiatoren gesellschaftlicher Veränderungen zu realisieren: die Progressivität der Babuška beschränkt sich auf ihren persönlichen Bereich; Tušin wird die Rolle des Sozialreformers nur angedichtet, er füllt sie jedoch nicht aus. Die ausschließlich statische Typisierung eines 'neuen Menschen' ist ein Widerspruch in sich.

---

460 Vgl. S. 58 dieser Arbeit.

DRITTER TEIL: SYNTHETISCHE BETRACHTUNG DER DREI ROMANE

In den vorangegangenen Einzeluntersuchungen wurden die Typisierungsverfahren vor allem im Hinblick auf ihre Synfunktion, d.h. ihre Funktion innerhalb des jeweiligen Romans betrachtet. Im folgenden Kapitel soll die Autofunktion dieser Verfahren, d.h. ihre Bezogenheit auf eine diachrone Evolutionsreihe, die Evolution des Autors Gončarov untersucht werden[1]. Alle drei Romane sollen hierbei als e i n narratives System betrachtet werden, dessen Strukturen aus der Zuordnung der Einzelelemente und ihrem jeweils umfassenden Funktionszusammenhang zu ermitteln sind.
Die zentralen Fragen sind:

- Welches sind die Konstanten in Gončarovs Typisierungssystem?
- An welcher Stelle treten Verschiebungen im System ein?
- Welche Wechselwirkungen zwischen thematischen und ästhetischen Verschiebungen liegen vor?
- Welche funktionale Bedeutung kommt diesen Verschiebungen zu?

3.1. Gončarovs Romane als Trilogie

Der Zusammenhang zwischen Gončarovs Romanen ist in der Vergangenheit zahlreichen Fehldeutungen ausgesetzt gewesen. Nicht unwesentlich hat Gončarov selbst zu den interpretatorischen Verwirrungen beigetragen, als er 1869 in seinem "Vorwort zum Roman 'Obryv'" (Predislovie k romanu "Obryv") erklärte:

> [...] nikto ne videl tesnejšej organičeskoj svjazi meždu vsemi tremja knigami: "Obyknovennoj istoriej", "Oblomovym" i "Obryvom"! Belinskij, Dobroljubov - konečno, uvideli by, čto v suščnosti ėto - odno ogromnoe zdanie, odno zerkalo, gde v miniatjure otrazilis' tri ėpochi - staroj žizni, *sna* i *probuždenija*, i čto vse lica - *Aduev, Oblomov, Rajskij* i

---

1 Zum Funktionsbegriff siehe Jurij Tynjanov: Über die literarische Evolution. In: Russischer Formalismus, S. 453, 455, 461.

drugie sostavljajut odno lico, nasledstvenno pereroždajuščeesja - i v *Babuške* otrazilas' vsja staraja russkaja žizn' s edva zelenejuščimi svežimi pobegami - Veroj, Marfen'koj [...] (VIII, 162)

([...] niemand hat die besonders enge, organische Verbindung zwischen den drei Büchern: "Eine gewöhnliche Geschichte", "Oblomov" und "Der Abgrund" bemerkt! Belinskj, Dobroljubov - die hätten natürlich erkannt, daß sie im Grunde genommen ein gewaltiges Gebäude bilden, einen Spiegel, in dem drei Epochen in Miniatur reflektiert werden - die Epoche des alten Lebens, des *Schlafs* und des *Erwachens*, und daß alle Gestalten - *Aduev, Oblomov, Rajskij* und die anderen eine einzige Person darstellen, die nacheinander neue Formen annimmt - und daß sich in der *Babuška* das ganze alte russische Leben spiegelt mit seinen eben erst ergrünenden frischen Trieben - Vera und Marfen'ka [...]) [Hervorhebung im Original]

- ein Gedanke, den Gončarov 1879 in seiner berühmten Apologie "Besser spät als nie" (Lučše pozdno, čem nikogda) wieder aufnahm:

[...] skažu prežde vsego, čto oni, osobenno "Oblomov" i "Obryv", *tesno i posledovatel'no svjazany meždu soboj*, kak svjazany otrazivšiesja v nich, kak v kaple vody, periody russkoj žizni. (VIII, 69)[2]

([...] ich will vor allem sagen, daß sie [die drei Romane], insbesonders "Oblomov" und "Obryv", *eng und folgerichtig miteinander verbunden* sind, so wie die sich in ihnen wie in einem Wassertropfen spiegelnden Perioden des russischen Lebens untereinander verbunden sind.)[2]

Diese Reinterpretationsversuche Gončarovs wurden - ungeachtet ihrer Kontextbedingtheit, auf die im vierten Teil dieser Arbeit näher einzugehen ist, - von zahlreichen Kritikern zum Anlaß genommen, Gončarovs Romanwerk als trilogische Chronik der historischen und sozialen Entwicklung Rußlands in drei Jahrzehnten (den 40er, 50er und 60er Jahren) zu apostrophieren[3].

---

2 Hervorhebung im Original. - Vgl. auch Gončarovs Korrespondenz mit dem dänischen Übersetzer Peter Hansen. (Perepiska I.A. Gončarova s P.G. Ganzenom. 1878-1885, predisl. i komm. M.P. Ganzen-Koževnikovoj. In: Literaturnyj archiv, VI [1961], S. 37-105, insbes. S. 51.)

3 So V.V. Čujko, Lučše pozdno, čem nikogda. In: Pokrovskij, S. 296-311, insbes. S. 300 f.; Beršova, Roman I.A. Gončarova "Oblomov", S. 273; Cejtlin, I.A. Gončarov, S. 316; in der westlichen Forschung Janko Lavrin, Goncharov, New Haven 1954, S. 60.

Es gilt jedoch zu berücksichtigen, daß dieser Anspruch Gončarovs auf repräsentative Darstellung von drei Perioden des russischen Lebens:

1. erst n a c h Beendigung aller drei Romane formuliert wurde und als Reaktion auf den Anachronismusvorwurf der Kritiker und ihre Forderung nach mehr Aktualität gesehen werden muß[4];
2. vom Autor selbst mit den drei Phasen einer m y t h o l o g i s c h - z y k l i s c h e n Abfolge verbildlicht wird, Rußland als:
   - altes Leben (OI),
   - Schlaf ("Oblomov"; 'Schlaf' ist auch hier gleichbedeutend mit 'Absterben', 'Tod'),
   - Erwachen ("Obryv").

Man muß nicht wie Leon Stilman[5] der Methode eines autorenpsychologischen Reduktionismus folgen, um in dieser Einordnung in ein zyklisches Modell auch eine zeitliche Relativierung zu sehen.

Daß Gončarov sich zumindest in einem Spätstadium der Arbeit an "Obryv" darum bemühte, seine drei Romane in einen zyklischen Zusammenhang zu stellen, zeigt schon die späte Änderung des Titels[6], ja man kann sogar, wenn man sehr weit geht, in den identischen Vorsilben der drei Romantitel (russ. "ob-" = herum, ringsum) einen Hinweis auf Gončarovs zyklische Denk- und Schreibweise sehen.

Wenn auch der Anspruch auf Spiegelung der gesellschaftlichen Wirklichkeit im Rußland der 40er bis 60er Jahre in Zweifel zu ziehen ist[7], so haben doch die vorangegangenen Analysen der

---

4 Vgl. Setchkarev, S. 247 ff.

5 Oblomovka Revisited, S. 49.

6 Nach den Varianten "Chudožnik", "Rajskij", "Rajskij chudožnik" und "Vera" entschied sich Gončarov erst 1868 für den Titel "Obryv".

7 Dieser Anspruch ist dem poetologischen Denken Gončarovs letztlich auch fremd. Gončarov bemüht zwar an verschiedenen Stellen die vielstrapazierte Spiegelmetapher zur Beschreibung des künstlerischen Prozesses, wehrt sich aber gegen

Typisierungssysteme der drei Romane den engen Zusammenhang zwischen ihnen deutlich werden lassen. Diesen Zusammenhang kann man als trilogisch bezeichnen, wenn man unter einer Trilogie nicht die systematische Darstellung einer chronologischen Abfolge außerliterarischer Fakten versteht, sondern einen Zyklus von Werken, die thematisch und ästhetisch so eng aufeinander bezogen sind, daß sich bei der Lektüre des gesamten Romanwerks die Bedeutung seiner Einzelteile verschiebt.

In Gončarovs Romanwerk geht die thematische und ästhetische Zuordnung zwar nicht so weit wie etwa in der Literatur des Barock, wo sie auch die Ebene des Mikrotextes (Kapitel, Paragraphen etc.) erfaßt (Beispiel: "Simplizissimus"[8]), oder wie in den hochstilisierten Kompositionsverfahren Isaak Babel's ("Konarmija", 1926), äußert sich jedoch als thematische und ästhetische Generallinie, die sich an Thematik, Typenkreisen, Typenentwicklung und Evolution des Wertungsspektrums verfolgen läßt.

3.2. Thematik

In allen drei Romanen erscheint das Thema des sozialen Wandels, des Übergangs von alten zu neuen Lebensformen, auf die moralisch-ethische Repräsentationsebene transponiert. Konkrete sozialökonomische Oppositionsvarianten wie Provinz vs. Hauptstadt, asia-

---

alle Abbild- und Widerspiegelungspostulate und betont immer wieder die "brechende" (anstelle einer reflektierenden oder reproduzierenden) Funktion des Kunstwerks - ein Argument, das er gegen die "Vertreter des Naturalismus" (Zola und Flaubert; letzterer wird von Gončarov irrtümlich zu den Naturalisten gerechnet) ebenso wie gegen die 'revolutionären Demokraten' ins Feld führt. Vgl. dazu Gončarovs Korrespondenz mit P.A. Valuev. In: I.A. Gončarov, Literaturno-kritičeskie stat'i i pis'ma, S. 294-330, insbes. S. 310, 322.

8 Roman von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1622-1676), ersch. 1668. Der genaue Titel: Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch das ist: Die Beschreibung deß Lebens eines seltzamen Vaganten genant Melchior Sternfels von Fuchshaim wo und welcher gestalt Er nemlich in diese Welt kommen was er darinn gesehen gelernet erfahren und außgestanden auch warumb er solche wieder freywillig quittirt.

tische Rückständigkeit vs. europäischer Fortschritt, Feudalismus vs. Kapitalismus etc. werden nicht eliminiert, sondern in anthropologisch-psychologische Probleme umgedeutet und über schichten-, berufs- und nationalitätenspezifische Begrenzungen hinaus zu Fragestellungen von universaler Bedeutung erweitert: Wie sind die Möglichkeiten und Bedürfnisse des phantasiebegabten Individuums mit den Erfordernissen von Geschichte und Gesellschaft in Einklang zu bringen? Aus dieser Fragestellung ergeben sich thematische Oppositionen wie

alt	vs.	neu
Individuum	vs.	Gesellschaft
Ideal	vs.	Wirklichkeit
Träumertum	vs.	Realismus
Kunst	vs.	Leben
Poesie	vs.	Pflicht

Die Besonderheit von Gončarovs Typisierungssystem beruht darauf, daß alle wie auch immer beschaffenen thematischen Polaritäten - ob sozial, sozialökonomisch, sozialpsychologisch, psychologisch oder ethisch-moralisch - durch Einordnung in ein zyklisches Modell nivelliert und mit verschiedenen Phasen des Lebenszyklus synchronisiert werden: Kindheit bzw. Jugend vs. Erwachsenenalter bzw. Reifestadium. Eine solche Zyklisierung bedeutet Verallgemeinerung, Überführung des Zeitliche, Akzidentellen in Zeitlosigkeit, Regelhaftigkeit. Aus diesem Grunde sind alle Interpretationen, die das Romanwerk Gončarovs auf eine Auseinandersetzung mit Leibeigenschaft und kapitalistischer Entwicklung, mit Westler- und Slavophilentum etc. reduzieren, nicht falsch, aber notwendig einseitig, da sie nur einen Teilaspekt der Typisierung berücksichtigen und nicht der Priorität zeitloser vor zeitbedingten Repräsentationsebenen Rechnung tragen.

In "Obryv" verschiebt sich diese Grundlinie durch Erweiterung und Aktualisierung der Thematik: Themen wie Künstlertum und Emanzipation, in den ersten beiden Romanen nur angedeutet, werden in "Obryv" weit ausgeführt und mit einem aktuellen Thema der 60er Jahre, dem 'Nihilismus'-Problem, verbunden. Dennoch bewirkt diese Verschiebung keinen generellen Bruch des Systems,

was theoretisch möglich wäre. Die Einordnung in ein zyklisches Modell, dessen Phasen mit den Phasen des Lebenszyklus synchronisiert werden, bestimmt in je unterschiedlicher Weise die Typisierungsprinzipien a l l e r drei Romane: in OI und "Oblomov" bildet der Lebensweg der Zentralfigur den Ausgangspunkt der Zyklisierung, in "Obryv" dagegen wird der ursprüngliche Ansatz - die Modellierung des Lebensweges des Künstlers Rajskij - in Teil III aufgegeben zugunsten der Modellierung einer zum Ereignis zugespitzten Krise (Abgrunderlebnis) , die jedoch ihrerseits in das Modell des Lebenszyklus integriert wird und sich als sein notwendiger Teil, wenn nicht sein Zentrum erweist.

3.3. Typenkreise

Die zyklische Einordnung von Gončarovs Typengestalten erfolgt durch:

1. Nivellierung der Unterschiede innerhalb der Konfigurationen der einzelnen Romane: in OI durch Rekonstruktion eines identischen Weges aus den zunächst oppositiven Wegen von Onkel und Neffe, in "Oblomov" durch komplementäre Kombination der Lebenszyklen der Figuren (Oblomov-Agaf'ja/Ol'ga-Štol'c) und in "Obryv" schließlich durch Integration der Gestalten aufgrund der gemeinsamen Erfahrung einer Lebenskrise (Rolle der "strast'") bei gleichzeitiger Desintegration der Extremtypen, die den zyklisch-evolutionären Zusammenhang des Lebens negieren (Tyčkov, Volochov);
2. Korrelation typischer Figuren und Figurenkonstellationen im Funktionszusammenhang der drei Romane: In allen drei Romanen wird der sozialpsychologische Konflikt zwischen altem und neuem Leben durch die semantische Opposition Träumer vs. Rationalist ausgeführt, die in je unterschiedlicher Weise wiederholt, differenziert und abgewandelt wird. Diese beiden Grundtypen sind durch ihr gegensätzliches Verhältnis zur Wirklichkeit gekennzeichnet, die für Gončarov sowohl aus individualpsychologischen Bedürfnissen wie aus sozialer Rolle besteht und mit der Themenkorrelation von "strast'" und "delo" beschrieben wird. In ihrer

Grundform repräsentieren beide Typen eine einseitige Weltsicht und Lebensweise: das 'alte Leben' erscheint als unproduktives, phantastisches Träumen, als Bewunderung menschlicher Gefühle und Leidenschaften, als Passivität (Träumer); das 'neue Leben' dagegen als Rationalismus, Planung aufgrund von berechenbaren Größen, von Sachlichkeit und Tatkraft (Rationalist). Trotz dieser einseitigen Repräsentation individualpsychologischer Bedürfnisse durch den Träumer oder der sozialen Rolle durch den Rationalisten haben beide Gegensatztypen eine zentrale Gemeinsamkeit: Beide schließen sich durch ihre jeweilige Lebens- und Erlebnisweise von einer intuitiven Erfahrung der Wirklichkeit aus. Gončarovs Träumer begegnet der Wirklichkeit mit den Kategorien einer idyllischen Kindheit, der Rationalist läßt Erfahrung nur in den definierten Kategorien einer zweckorientierten Erwachsenenwelt zu. Beide Typen schreiben somit der Wirklichkeit ihre Seinskategorien vor - der eine durch ein Ideal der Ruhe und der Poesie, der andere durch ein Ideal der Arbeit und des Imperativs. Im Grunde aber repräsentieren beide ein ungelebtes Leben.

Der dritte Grundtyp in Gončarovs Romanen erfüllt eine synthetisierende Funktion zwischen den beiden Gegensatzpositionen von Träumer und Rationalist, altem und neuem Leben: Gončarovs Frauengestalten Ol'ga, Vera, Babuška (und andeutungsweise Lizaveta) repräsentieren als Vertreter von Sensibilität und 'gesundem Menschenverstand' einen Typus, der durch seine intuitive Erfassung der Wirklichkeit und seine - gemessen an Träumer und Rationalist - größere Fähigkeit zu spontanem Handeln und In-der-Gegenwart-Leben mehr als jene geeignet ist, die Gegensätze und 'Abgründe' des menschlichen Daseins, die Entfremdung des Menschen gegenüber dem anderen (Thema des 'ich vs. die anderen') und gegenüber sich selbst zu überwinden.

In der 'reinsten' Form erscheint das Gegensatzpaar von Träumer und Rationalist in Gončarovs erstem Roman, in den beiden Typen Aleksandr und Petr Aduev, während die weibliche Vertreterin des 'gesunden Menschenverstandes' hier in Lizaveta noch auf den Status einer Randfigur beschränkt ist.

In den beiden folgenden Romanen lassen sich die beiden Archefiguren Träumer und Rationalist hinsichtlich ihrer spezifischen Beziehung zur Wirklichkeit wiederum in Figurvarianten auffächern. In "Oblomov" wird innerhalb des Repräsentationsbereichs des alten Lebens der Träumer Oblomov den Vertretern einer ländlichen und einer kleinbürgerlichen Idylle gegenübergestellt. Während letztere in ihrem Milieu aufgehen, transzendiert Oblomov es durch sein Bewußtsein und erscheint aufgrund dieses immanenten Widerspruchs zwischen Sein und Bewußtsein als sozialpsychologischer Typus des 'lišnij čelovek'. Auf der Seite des 'neuen Lebens' verkörpert Štol'c einen erweiterten Typus des Rationalisten, der im Träumertum seines Gegentypus eigene nichtrealisierte Möglichkeiten ahnt und diese in der Liebesbeziehung auf wiederum pragmatische Weise zu verwirklichen sucht, während Ol'ga eine Variante von Gončarovs weiblichem Grundtyp repräsentiert, die nicht wie Lizaveta die Mißachtung individualpsychologischer Bedürfnisse passiv erduldet, sondern diese innerhalb bestehender gesellschaftlicher Normen zu leben versucht und damit den ersten Schritt eines Emanzipationsprozesses verwirklicht.

In "Obryv" werden diese drei Grundtypen nicht nur weiter ausdifferenziert, sondern auch auf neue Weise den beiden Repräsentationsbereichen alt/neu zugeordnet. Als Träumertypen erscheinen sowohl der 'lišnij čelovek' Rajskij als auch der 'Nihilist' Volochov - der eine in der Variante des passiven künstlerischen Dilettanten, dem zur Überwindung der Gegensätze zwischen sich und seiner Umgebung nicht das Bewußtsein, aber die Möglichkeit des praktischen Handelns fehlt, der andere als aktiver Utopist, der die Diskrepanz durch Negation und inadäquates Handeln zu eliminieren sucht und damit eine Extremposition einnimmt. Beide stehen zu Beginn des Romans auf der Seite des 'neuen Lebens', ebenso wie Vera, deren individuelles Unabhängigkeitsstreben sich im Gegensatz zu Ol'ga gegen die bestehende Ordnung richtet und die deshalb als Weiterentwicklung des sozialpsychologischen Typus der Emanzipierten angesehen werden kann. Auf der Seite des 'alten Lebens' wird Gončarovs Frauentyp

in der Figur der Babuška variiert, die der Suche nach Tätigkeit bei den sich emanzipierenden Typen Ol'ga und Vera eine praktische Tätigkeit gegenübersetzt und im Verlauf der Romanhandlung auch mit ihren individualpsychologischen Bedürfnissen umzugehen lernt. Im Gegensatz zu den übrigen Repräsentanten des alten Lebens, den in ihrem Milieu erstarrten Vertretern der Petersburger Aristokratie, der Provinzkleinstadt und der Provinzidylle, kann diese Figur zur zentralen Vermittlerin zwischen alt und neu werden, die bis auf den 'Nihilisten' alle Vertreter des Neuen zu integrieren weiß - eine Funktion, die auch dem idealisierten Realistentypus dieses Romans, Tušin, zugeschrieben, jedoch nicht von ihm erfüllt wird, da seine praktische Tätigkeit ebenso wie seine Gefühle für den Leser unerfahrbar bleiben.

3.4. Typenentwicklung

In allen drei Romanen entspricht die Entwicklung der Typengestalten Gončarovs poetologischer Forderung nach Typisierung nur stabilisierter und vom Ergebnis her überschaubarer Erscheinungen. Das bedeutet nicht, daß Gončarov sich auf die Typisierung ausschließlich festgelegter, invariabler Figuren beschränken würde: Er behält diese absolut statische Typisierung nur den eindimensionalen Vertretern der Provinzidylle oder der Petersburger Gesellschaft vor. Dennoch zeigt die F o r m der Entwicklung auch der übrigen Figuren, daß Gončarov seiner Maxime des "typologischen Passivismus" (Cejtlin) letztlich treu bleibt.

Diese Maxime wird allerdings in den verschiedenen Stufen seiner Evolution unterschiedlich realisiert. In den beiden ersten Romanen stellt die Entwicklung der Zentralfiguren einen Reduktionsprozeß, eine Art Antientwicklung dar, nicht eine Erweiterung. Bei Aleksandr Aduev endet die Grenzüberschreitung mit totaler Integration im neuen Milieu, bei Oblomov folgt auf die nur im Traum vollzogene Grenzüberschreitung Desintegration.

In beiden Fällen signalisiert die Form der Personenentwicklung Gončarovs Position im literarischen System der jeweiligen Zeit. Die unvermittelte Transformation des Romantikers Aleksandr

Aduev in das pragmatische Ebenbild seines Onkels ist zunächst als Absetzung vom romantischen Kanon (Motiv der romantischen Selbsttäuschung; Untergang des Helden als Folge des Raumwechsels Provinz-Petersburg im romantischen 'System') zu verstehen. Die funktionale Bedeutung dieses Verfahrens liegt darin, die Übermacht der zeitgenössischen Wirklichkeit (im Unterschied zum engen Milieu-Begriff der Physiologisten) über die individualpsychologischen Bedürfnisse des Menschen zu ironisieren und damit zu kritisieren.

Die Kritik an der bedingungslosen Unterwerfung durch die soziale Norm wird hier jedoch nur vom impliziten Autor (bzw. dem Erzähler und der als Standpunktträgerin eingesetzten Lizaveta), nicht von der Zentralfigur selbst geübt. Aus diesem Grunde kommt es Gončarov nicht darauf an, den Statuswechsel des Helden psychologisch zu konkretisieren und zu motivieren. Das Kausalitätsprinzip kommt in diesem Roman nur insoweit zum Tragen, als 'Jahrhundert' und 'Zeitgeist' als Motivierung für die Metamorphose des Helden dienen, nicht - oder kaum - durch Einführung der Dimension der Vergangenheit: lediglich in der knappen Darstellung des Provinzmilieus von Grači kann hier ein A n s a t z zur Modellierung eines sozialen Ursprungs gesehen werden.

Mit dieser Form der Personenentwicklung zeigt Gončarov in diesem frühen Entwicklungsstadium seine typologische Nähe zu der von Galachov, Nekrasov, Turgenev, Panaev und Apollon Majkov in den 40er Jahren vertretenen Richtung der 'naturalen Schule'. Bei diesen Autoren dient ebenso wie in Gončarovs erstem Roman der Bruch zwischen zwei oppositiven Typisierungsansätzen unter bewußtem Verzicht auf Herstellung eines entwicklungsmäßigen Zusammenhangs als ästhetisches Zeichen.

Anders wird in "Oblomov" die Entwicklung der Zentralfigur zwar auch als Reduktionsprozeß realisiert, hier jedoch mit einem Höchstmaß an Individualisierung durch psychologische Vertiefung verbunden, die dazu dient, die Widersprüche zwischen Individuum und Gesellschaft, persönlichen Bedürfnissen und gesellschaftlichen Notwendigkeiten in der Figur selbst zu dialogisieren. Und während in OI das Kausalitätsprinzip noch wenig zur Anwen-

dung kommt, wird es in "Oblomov" in der breiten Ausführung eines sozialpsychologischen Ursprungs (Oblomovka und Verchlevo) zum tragenden Element der Personenentwicklung sowohl Oblomovs als auch seines komplementären Gegentypus Štol'c.

Im Funktionszusammenhang der Prosaliteratur der 40er und 50er Jahre markieren diese Verschiebungen einen wichtigen Evolutionsschritt: Personenentwicklung als Desillusionsprozeß und damit Absetzung vom romantischen Normensystem ist in "Oblomov" in sehr viel stärkerem Maße als in OI mit der Konstituierung neuer Entwicklungstechniken verbunden, die für die Herausbildung des realistischen Romans schlechthin charakteristisch sind. Dennoch überschreiten diese Entwicklungstechniken nicht die in Gončarovs poetologischen Aussagen gesetzten Grenzen: Die Figuren werden zwar durch Einführung ihrer Vergangenheit in ein zeitliches Kontinuum gestellt, damit werden jedoch gleichzeitig ihre Möglichkeiten und Grenzen abgesteckt, die bei Oblomov und Štol'c nur unterschiedlich weit gefaßt sind. Die Liebesbeziehung dient bei Oblomov dazu, seine Möglichkeiten zu prüfen, während die Möglichkeiten Štol'cens mehr deklariert als aus der Handlung entwickelt werden. Die einzige lineare Entwicklung wird in Ol'ga realisiert, jedoch nicht als sozialer oder ideologischer Statuswechsel, sondern als systematische Entfaltung eines psychologischen Potentials.

Die Tatsache, daß psychologische Vertiefungen bei Gončarov dazu t e n d i e r e n , Entwicklungen von ihrem Ergebnis her, also retrospektiv zu reflektieren und aufgrund ihrer sprachlich-stilistischen Form weniger als später die Introspektionen der Helden Tolstojs und Dostoevskijs geeignet sind, innere Vorgänge in ihrer Dynamik ("dialektika duši")[9] zu vermitteln, gibt einen

---

9 Vgl. Favorin, S. 355: "Schon N.G. Černyševskij stellte fest, daß den Psychologen Tolstoj vor allem der psychische Prozeß selbst, seine Formen, seine Gesetze, die Dialektik der Seele ... interessiert." - Zum Begriff der "dialektika duši" vgl. auch Boris Ėjchenbaum, Molodoj Tolstoj, Petrograd/Berlin 1922, S. 81. [Nachdruck: München 1968. (Slavische Propyläen. 53.)].

weiteren Anhaltspunkt für die Einordnung Gončarovs in die allgemeine literarische Evolution als Vermittler zwischen Očerkismus und realistischem Roman, dessen kompliziertere Formen für Gončarov jedoch problematisch werden, wie der Roman "Obryv" beweist. Hier zeigt sich in aller Deutlichkeit, daß die Maxime der "ustojavšajasja žizn'" für die Realisierung im Roman die Gefahr der diskontinuierlichen Darstellung enthält - Gefahr deshalb, weil hier auf der syntagmatischen Ebene des Textes (im Gegensatz zu OI) solche Signale gesetzt werden, die die psychologische Nachvollziehbarkeit als Norm der Personenentwicklung erkennen lassen.

Für den Zusammenhang zwischen Gončarovs Evolutionsgedanken und der Entwicklung seiner Typengestalten ergibt sich:

1. Typen, die das alte Leben als stagnierende und nicht kontinuierlich evolutionierende Lebensform repräsentieren, werden entweder von vornherein als festgelegt und invariabel gezeigt oder aber einer Scheinentwicklung unterzogen, die einen Reduktionsprozeß, jedoch keine Erweiterung darstellt (Aleksandr Aduev, Oblomov).

2. Bei Typen, die das Kontinuitätsprinzip erfüllen und deshalb als Träger von Gončarovs Evolutionsgedanken fungieren, wird Entwicklung:

a. ausgespart und durch Deklaration ersetzt. Dies gilt für die Pragmatikertypen Tušin und - zumindest weitgehend - Štol'c;

b. auf den psychologischen Bereich eingegrenzt, so daß hier eine progressive Entwicklung als individuelle Leistung von Personen, nicht aber als Ergebnis einer historischen und sozialen Evolution angesehen werden kann. Bezeichnenderweise ist diese Form der Personenentwicklung nur bei Frauengestalten zu finden, deren gesellschaftsverändernde Möglichkeiten Gončarov - entsprechend seiner spezifischen Deutung des Emanzipationsproblems - nur oder gerade im individualpsychologischen Bereich sieht.

Daraus folgt: In seiner Technik der Personenentwicklung überwindet Gončarov zwar die Prinzipien des Očerkismus, es gelingt ihm jedoch nicht, seine Figuren als prinzipiell offene und unabgeschlossene dynamisch zu entwickeln - eine Verschiebung, die

erst in einem späteren Stadium der literarischen Evolution, insbesondere in den Romanen Dostoevskijs, eintreten sollte. Aufgrunddessen kann man Gončarovs Postulat des 'typologischen Passivismus' durchaus als Beschreibung der Möglichkeiten und G r e n z e n seiner eigenen Schreibweise deuten. Was ihn dabei von ihm verwandten Autoren seiner Zeit unterscheidet und ihn in der literarischen Diskussion letztlich isoliert hat, war der Versuch, die eigene Schreibweise nicht nur theoretisch zu untermauern, sondern auch in ein allgemeinverbindliches Prinzip künstlerischen Schaffens schlechthin umzudeuten.

Auch von den Helden Turgenevs beispielsweise - so sehr sie sich hinsichtlich der Hierarchisierung der Repräsentationsebenen und der Aktualität der typisierten Wirklichkeitselemente von den Typengestalten Gončarovs unterscheiden mögen - kann man nicht sagen, daß sie sich v e r ä n d e r n , eher daß sie bestimmte soziale, psychologische, ideologische Gehalte a u s - d r ü c k e n [10].

Wenn Gončarov gerade im letzten Teil von "Obryv" romantisch-pathetische Stilmittel verwendet[11], ohne sie wie in OI und "Oblomov", ja auch bei der Darstellung Rajskijs, ironisch zu brechen, so kann e i n e r der Gründe für diese - vom Standpunkt der literarischen Evolution aus betrachteten - Senkung des Normenniveaus a u c h in dem Versuch Gončarovs liegen, die Diskontinuität in der ideologischen Anlage des Romans u n d in der Personenentwicklung durch romantische Überhöhungen auszugleichen und damit die Grenzen der eigenen Schreibweise zu überspielen. Gleichzeitig deutet diese affirmative Rückkehr zum bereits automatisierten romantischen Kanon auf eine Änderung des Verhältnisses von Typisierung und Wertung.

---

10 Vgl. Lotman, Das Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa, S. 260. - Vgl. auch Tichomirov, Sravnitel'no-tipologičeskoe issledovanie, avtoref. diss., S. 17 zur "qualitativen Beständigkeit" (kačestvennaja ustojčivost') der Helden Turgenevs.

11 Vgl. S. 272-276 dieser Arbeit.

3.5. Evolution des Wertungsspektrums

In den beiden ersten Romanen dienen thematische und stilistische Konventionen automatisierter Normensysteme, vor allem des romantischen, vorwiegend als Negativfolie, die im Typisierungsprozeß ironisch gebrochen wird. Ironisiert werden zunächst die Vertreter des alten Lebens als Repräsentanten einer bukolisch-idyllischen Lebensform. Dennoch bestimmt Ironie nur eine von mehreren Wertungsebenen in der Typisierung dieses Repräsentationsbereichs, der in dem Maße aufgewertet wird, wie auch die Vertreter der pragmatischen Gegenposition - vorübergehend als Subjekt der Autorenironie eingesetzt - selbst zum Objekt ironischer Relativierung werden (Petr Aduev und in geringerem Maße Štol'c). Die Relativierung der zunächst aufgezeigten Gegensätze durch Einordnung in ein zyklisches Modell löst die Unbestimmtheit der 'Botschaft' nicht auf, sondern weist sie als Intention aus. Auf exemplarische Deutung und Sinngebung der dargestellten Vorgänge wird verzichtet, da der Wertmaßstab der Typisierung außerhalb der Figuren liegt bzw. von ihnen nur zu unterschiedlichen Teilen gedeckt wird, in der tendenziell vollständigsten Weise von den nichtironisierten Frauengestalten Lizaveta (OI) und Ol'ga ("Oblomov"), wobei Lizavetas Rolle auf die eines Katalysators beschränkt ist, während Ol'ga ihre synthetisierende Funktion durch einen Entwicklungsweg realisiert, den man als psychologischen Reifeprozeß bezeichnen kann.

An die Stelle der Unbestimmtheit der 'Botschaft' in den beiden ersten Romanen tritt in "Obryv" ein Höchstmaß an Bestimmtheit, die auf der Priorität der Wertung von der Typisierung beruht. Die in OI und "Oblomov" noch verschlüsselten auktorialen Sympathien mit der bukolisch-idyllischen Lebensform verwandeln sich in eine offene Apologie derselben. Voraussetzung für diese Verschiebung war allerdings die Umstrukturierung des Repräsentationsbereichs 'altes Leben', seine Aufspaltung in zwei divergierende Teilbereiche, die mit je unterschiedlichen Merkmalreihen konnotiert und verschieden bewertet werden: das alte Leben als Stagnation vs. das alte Leben als Kontinuität. Der erste Teilbereich wird negativ bewertet, der zweite bildet den

Ausgangspunkt für eine konsequente Idealisierung, während auf der Seite des 'neuen Lebens' der 'Nihilist' Volochov, der das Kontinuitätsprinzip negiert, zum Gegenstand systematischer Dekuvrierung wird.

Diese Verengung des Wertungsspektrums wird ästhetisch durch automatisierte und damit 'überlebte' Verfahrensweisen konkretisiert: Parallelisierung mit Gestalten der historischen und legendären Vergangenheit und Verwendung romantischer Stilmuster, die hier nicht durch Dekodierung in ein anderes sprachlich-stilistisches System (wie etwa in den Dialogen zwischen Aleksandr und Petr Aduev) ironisch-parodistisch gebrochen und damit bedeutungsmäßig aktualisiert werden, sondern ebenso additiv wie affirmativ durch mehrere synchron geschaltete Subjektsprismen (Rajskij, Erzähler, Vera) vermittelt werden (insbes. T. V).

3.6. Gončarovs zyklisches Weltmodell

Die vergleichende Betrachtung der drei Romane hat ihren engen thematischen und ästhetischen Zusammenhang deutlich gemacht. Es hat sich gezeigt, daß Gončarovs Typisierungssystem in seiner paradigmatischen Auswahl relativ konstant ist, da seine Typenkonstellationen trotz Verschiebungen und Abwandlungen die gleiche Grundstruktur aufweisen. In allen drei Romanen bildet Gončarov die Konflikte der Typengestalten nach mythologischem Muster ab und parallelisiert die dargestellten Vorgänge mit Phasen des Lebenszyklus. In der syntagmatischen Verknüpfung zeigen sich jedoch erhebliche Unterschiede.

In den beiden ersten Romanen dient die mythologische Identifizierung - Grundprinzip des Gončarovschen Typisierungssystems - der Ironisierung. Aleksandr und Petr Aduev, Oblomov und Štol'c verstellen sich den Zugang zur Realität durch ihre Ideale und Vorschriften. Ob dieses Ideal nun ein Ideal der Ruhe und der Poesie oder der Arbeit und der unaufhörlichen Bewegung ist - das Ergebnis ist in einem wesentlichen Punkt gleich: Zwischen dem Ideal und einer intuitiven Erfahrung der Wirklichkeit besteht eine unüberbrückbare Kluft, ein 'Abgrund', der weder vom

Träumer noch vom Rationalisten überbrückt wird. Der Träumer weicht aus in physische Inaktivität und idyllische Zurückgezogenheit, der Rationalist in äußere Betriebsamkeit und kosmische Abstraktionen. Der Lebenszyklus dieser Figuren signalisiert Ausweglosigkeit.

In "Obryv" dagegen dient das Prinzip der mythologischen Identifizierung der Gestaltung einer harmonischen Synthese. Diese Synthese wird auf die Frauenebene verlagert und in der Konfiguration Vera- Babuška realisiert. Die Modellierung des Abgrunderlebnisses und damit des 'ungelebten Lebens' weist den Ausweg aus dem ewigen Jetzt der Idylle (Träumer) und der Monotonie einer strengen Lebensführung (Rationalist). Dieser liegt - laut Gončarov - in der Integration individueller Bedürfnisse und Ängste, nicht in ihrer Vermeidung. Erst die zugelassene und durchlebte Enttäuschung ermöglicht Vera und der Babuška die Öffnung gegenüber der G e g e n w a r t , während Träumer und Rationalist - jeder auf seine Art - die Gegenwart meiden: der Träumer durch seine ausschließliche Orientierung an der Vergangenheit, der Rationalist durch seine Planung der Zukunft. Wer an die Realität mit vorgefertigten Kategorien herangeht, bleibt ein Opfer der eigenen Kategorien. In besonderer Weise macht Gončarov dies für den 'Nihilisten' geltend, der mit seinen 'Utopien' nicht nur sich selbst den Zugang zur Realität verstelle, sondern - aufgrund seines prophetischen und erzieherischen Anspruchs - auch seine Umwelt an einer unmittelbaren Erfahrung der Wirklichkeit zu hindern versuche.

Das Abgrunderlebnis als Erfahrung einer existentiellen Krise (und ihrer Bewältigung) kann zum Beginn eines n e u e n Lebensweges werden, der - entsprechend dem Evolutionsprinzip - von den besten Elementen des Alten ausgeht. Damit wird das Abgrunderlebnis zur evolutionären Komponente in Gončarovs zyklischem Weltmodell: Wer die Grenzen zu sich selbst und zum anderen überwindet, wer mit sich selbst und dem anderen in Kontakt ist, kann auch zum gesellschaftlichen Fortschritt beitragen und im gesellschaftlichen Bereich jenen Humanitätsgedanken verwirklichen, den Gončarov mit Begriffen wie "allgemein-mensch-

liche Kraft" (obščečelovečeskaja sila), "allgemein-menschliches Gefühl" (obščečelovečeskoe čuvstvo)[12] oder "allumfassende Liebe" (vseob-emljuščaja ljubov')[13] beschreibt - als eine Art säkularisiertes christliches Ideal der 'allumfassenden Liebe', das bei Gončarov dann jedoch immer in individualpsychologischen Konstellationen präsentiert wird.

Da - wie gezeigt wurde - Gončarovs anthropologisches Ideal ahistorischen Charakter hat und an ein mythologisches Weltmodell gebunden bleibt, kann die Deutung gesellschaftlichen Fortschritts als Funktion individueller Harmonie nicht als g e s e l l s c h a f t l i c h e Lösung gewertet werden: den historischen Wandel gesellschaftlicher Systeme ignoriert sie. Bezeichnenderweise scheitert der Versuch, in der Gestalt Tušins den Wechselbezug zwischen individueller Harmonie und gesellschaftlichem Fortschritt in seinem konkreten Bedeutungszusammenhang darzustellen.

Dennoch bleibt damit die Frage, weshalb Gončarov in "Obryv" zu einer Apologie des wie auch immer korrigierten alten Lebens zurückkehrt und diese mit automatisierten literarischen Verfahrensweisen realisiert, nicht vollständig beantwortet. Eine so regressive literarische Entwicklung, wie sie sich in Teil IV und V von "Obryv" abzeichnet, kann nur durch eine veränderte Umsetzungsrelation zwischen ästhetischen und außerästhetischen Funktionen zu erklären sein. In den beiden ersten Romanen, insbesondere in "Oblomov", war das Verhältnis zwischen ästhetischen und außerästhetischen Funktionen ausgewogen. In "Obryv" ist dieses Gleichgewicht gestört, die Typisierung in "Obryv" zeigt ein Übergewicht außerästhetischer, und zwar didaktischer Funktionen über die ästhetischen.

Diese Verschiebung in Gončarovs Typisierungssystem deutet auf außerliterarische Veränderungen - gesamtgesellschaftlicher und autorenspezifischer Art.

---

12 Diese Merkmale werden Tušin zugesprochen: VI, 390.

13 VI, 153; VIII, 200.

VIERTER TEIL: INNER- UND AUSSERLITERARISCHE ZUSAMMENHÄNGE DER TYPISIERUNG

4.1. Ideologische Implikationen der Typisierung

In der sowjetischen Gončarov-Forschung wird die Änderung der ideologischen Anlage in "Obryv" und die dadurch bedingte Inkonsistenz historischer Zusammenhänge (vor und nach Aufhebung der Leibeigenschaft) sowie die Brüche in der Typisierung der Gestalten gemeinhin als Signal einer ideologischen Tendenzwende, eines entschiedenen Rechtsrucks des Autors Gončarov gewertet. Evgen'ev-Maksimov beschreibt die ideologische Entwicklung Gončarovs als den Weg eines gemäßigten Liberalen zum erbitterten Reaktionär[1]. Der Übergang zwischen beiden Positionen wird von ihm als eine Art ideologischer Konversion gedeutet. Gončarovs liberale Überzeugungen hätten nur bis zur Aufhebung der Leibeigenschaft (1861) standgehalten. Wie für so viele andere liberale Autoren der 40er Jahre seien für Gončarov die Reformen von 1861 die Erfüllung seiner liberalen Wünsche gewesen, danach habe er sich mit dem Regierungslager Alexanders II. solidarisiert und seine Sympathien für die Bewahrung des Alten und gegen die progressiven Bestrebungen der radikalen Intelligenz in seiner Zensortätigkeit in praktische Politik umgesetzt[2].

Gegen diese allzu einfache Deutung wendet sich Ehre, kommt allerdings seinerseits zu einer ebenfalls vereinfachenden Erklärung. Ehre sieht den Grund für die Aufnahme des 'antinihilistischen' Themas in "Obryv" nicht in einer ideologischen Wen-

---

1 V.E. Evgen'ev-Maksimov, I.A. Gončarov, M. 1925, S. 92-133. Vgl. auch den Artikel desselben Autors: K charakteristike obščestvennogo mirosozerzanija I.A. Gončarova v 60-ch godach. In: Severnye zapiski 9 (Petrograd 1916), S. 126-152.

2 Vgl. auch Evgen'ev-Maksimov, "Sovremennik" i "Russkoe slovo" pred sudom I.A. Gončarova. In: Uč. zap. Leningradskogo in-ta im. M.N. Pokrovskogo 1 (1938), S. 86-108. - Ähnlich Cejtlin, I.A. Gončarov, S. 216 ff.; Pruckov, S. 129 ff.

de, sondern in technischen Schwierigkeiten Gončarovs mit der Figur Rajskijs. Goncărov sei sich während seiner Arbeit am Roman der Inkonsistenz Rajskijs, seiner thematischen Überfrachtung bewußt geworden und habe schließlich im 'Nihilismus'-Thema einen gemeinsamen Nenner für alle Romanfiguren und damit auch die Möglichkeit einer Vereinheitlichung der Romanstruktur gesehen[3].

Beide Deutungen sind unbefriedigend, da sie den komplexen Problemzusammenhang zwischen literarischen und außerliterarischen, immanenten und transgressiven Faktoren auf inhaltliche oder technische Momente reduzieren. Die traditionelle sowjetische Forschung tendiert zu kausaldeterministischen Erklärungen, wenn sie die Inkonsistenzen des Romans "Obryv" als R e f l e x einer ideologischen Kehrtwende seines Autors deutet. Gleichzeitig jedoch kann nicht von den gesellschaftlichen Veränderungen abgesehen werden, die hier - durch ästhetische Vermittlung g e b r o c h e n - auf Verschiebungen im literarischen System eingewirkt haben.

Damit sollen die von Ehre ins Feld geführten künstlerischen Schwierigkeiten keineswegs in Abrede gestellt werden. Sie ergeben sich eindeutig aus brieflichen Äußerungen Gončarovs[4], reichen allerdings nicht aus, um die Aufnahme des 'Nihilisten'-Themas und die sich in seiner ästhetischen Realisierung abzeichnende regressive literarische Entwicklung des Autors zu erklären.

Die in "Obryv" festzustellende Verschiebung in der ästhetischen Funktion hat nicht nur ihre im dritten Teil dieser Arbeit erläuterten innerliterarischen Gründe, sondern ist auch auf eine Umverteilung der politischen und gesellschaftlichen Kräfte im Rußland der 60er Jahre und die dadurch veränderte Produktions- und Rezeptionssituation der Literatur zurückzuführen.

---

3 Ehre, Oblomov and his Creator, S. 235 ff.

4 Vgl. insbesondere die Briefe an E.A. und S.A. Nikitenko vom Sommer 1860. In: Gončarov, VIII, 329, 340 f.; Literaturnyj archiv, IV, S. 139; desgl. den Brief an V.N. und E.P. Majkova vom 9. [21.] August 1860. In: Gončarov, VIII, S. 348-351, hier: S. 350.

4.1.1. Gesellschaftspolitische Änderungen

Die Zeit nach den Reformen von 1861 ist durch eine zunehmende Polarisierung der gesellschaftspolitischen Situation gekennzeichnet[5]. Während sich in den 40er und 50er Jahren Liberale und radikale Intelligenz in ihrer Kritik an den herrschenden Verhältnissen in vielen Punkten berührten, vor allem in der Verurteilung des Leibeigenschaftssystems, gehen nach 1861 die Wege beider Gruppierungen auseinander, da die Liberalen nicht die radikalen Vorstellungen der 'revolutionären Demokraten' über die zukünftigen Wege Rußlands teilen und sich - in je unterschiedlichem Maße - mit dem 1861 Erreichten zufriedengeben, eine Entwicklung, die in der Geschichte der Zeitschrift "Sovremennik"[6] ihren Ausdruck findet: In den 40er und 50er Jahren hatte Gončarov ebenso wie Tolstoj, Turgenev und Nekrasov am intellektuellen und gesellschaftlichen Leben des "Sovremennik"-Kreises teilgenommen. Seine ersten Werke waren in dieser Zeitschrift veröffentlicht worden, er gehörte ebenso wie Dostoevskij zu Belinskijs 'Entdeckungen' - was zahlreiche sowjetische Forscher immer wieder dazu verleitet hat, die ideologischen Positionen des 'vorreformatorischen' Gončarov mit denen Belinskijs zu identifizieren[7] - eine Folgerung, zu der Gončarovs Äußerungen über Belinskij keineswegs berechtigen: Gončarov hat eher Belinskijs Verdienste um die russische Literatur gewürdigt als Sympathien mit dessen ideologischer Entwicklung bekundet[8]. Die

---

5 Eine ausführliche Darstellung des sozialpolitischen Hintergrundes gibt Piksanov in: Roman Gončarova "Obryv" v svete social'noj istorii.

6 Vgl. dazu L.M. Lotman, S. 24 ff.; Evgen'ev-Maksimov, "Sovremennik" i "Russkoe slovo" pred sudom I.A. Gončarova, S. 90 ff.

7 So Polityko, Roman I.A. Gončarova "Obryv", S. 45-48; A. Lavreckij, Estetičeskie idei I.A. Gončarova. In: ders., Estetičeskie vzgljady russkich pisatelej. Sbornik statej, M. 1963, S. 49-82, hier: S. 59.

8 Gončarov, VIII, 41-64, 149-151, 421-424, 461-468. - Zum ambivalenten Charakter des Verhältnisses Gončarov-Belinskij vgl. Setchkarev, S. 296-300.

in der Regierungszeit Alexanders II. von Černyševskij und Dobroljubov initiierte Radikalisierung des "Sovremennik" hatte zur Folge, daß Gončarov, ebenso wie Fet und Apollon Majkov, Aleksej und Lev Tolstoj sowie Ostrovskij sich von der Zeitschrift distanzierten, während Nekrasov und Saltykov-Ščedrin sich dem neuen Kurs anschlossen

Diese gesellschaftpolitische Umstrukturierung mußte zwangsläufig zu einer größeren Annäherung zwischen Liberalen und Konservativen führen, in die auch Gončarov einbezogen wurde - ein 'Statuswechsel', der durch seine allerdings schon 1856 aufgenommene Zensortätigkeit begünstigt wurde. Dennoch kann man nicht von einer eigentlichen ideologischen Konversion Gončarovs sprechen, seine politische 'Umorientierung' war eindeutig F o l g e einer veränderten Produktions- und Rezeptionssituation.

Im Zuge der gesellschaftlichen Entwicklung der 60er Jahre änderte sich der literarische Erwartungshorizont vor allem der radikalen Kritiker, zu deren publizistischem Organ - neben dem "Sovremennik" - die von Pisarev herausgegebene Zeitschrift "Russkoe slovo" wurde. Wie bereits an früherer Stelle ausgeführt[9], richteten sich die Forderungen der Kritiker seit Ende der 50er Jahre auf die literarische Realisierung eines 'positiven Helden', der neben dem real Gegebenen Gewünschtes, Mögliches repräsentiert und durch ein praktisch veränderndes, revolutionäres Verhältnis zur Wirklichkeit (im Unterschied zum reflektierenden Verhältnis zur Realität beim 'lišnij čelovek') Wege für die zukünftige Entwicklung aufzeigt - Forderungen, die in den sogenannten 'Romanen von den neuen Menschen' (romany o novych ljudjach) wie Černyševskijs "Čto delat'?" (1863), Slepcovs "Trudnoe vremja" (1865) oder Blagoveščenskijs "Pered rassvetom" (1865-73) realisiert wurden.

An diesem Punkt mußten die Unterschiede in den ideologischen Positionen Gončarovs einerseits und der Kritiker andererseits in aller Schärfe hervorbrechen. Die Idee einer revolutionären Veränderung der Realität widersprach Gončarovs Evolutionsge-

---

9 Vgl. S. 53 ff. dieser Arbeit.

danken und seinem Zentrum, dem Kontinuitätsprinzip. Außerdem sah Gončarov in den von den 'revolutionären Demokraten' vertretenen Ideen die ethisch-moralischen Werte gefährdet, die für ihn gerade Garant und Impuls gesellschaftlichen Fortschritts waren.

Daß diese Unterschiede erst in diesem Stadium seiner literarischen Entwicklung in solcher Deutlichkeit hervortraten, liegt weniger an einer plötzlichen Konversion Gončarovs als daran, daß seine früheren Werke dem damaligen Erwartungshorizont der radikalen Kritiker entgegenkamen oder zumindest - wenn auch unter Verkehrung der Repräsentationsebenen und damit reduktionistisch - in deren Sinn, nämlich als Kritik an der Leibeigenschaft und keineswegs rückhaltlose Befürwortung des kapitalistischen Systems gedeutet werden konnten[10].

In dem Augenblick dagegen, wo Gončarov in einem literarischen Werk zu einem aktuellen Problem wie dem 'Nihilismus' explizit und unter Verzicht auf jede 'Verschiedenverstehbarkeit' (im Sinne Šklovskijs) in einer Weise Stellung nahm, die den ideologischen Positionen der 'revolutionären Demokraten' entgegengesetzt war, sah man darin einen ideologischen Bruch, eine Abweichung von den Prinzipien des Realismus etc. und wollte nicht wahrhaben, daß die ideologische Entwicklung Gončarovs und ihre ästhetische Sichtbarmachung durch Typisierung eine konsequente Linie darstellt, die - ausgehend von der organologischen Geschichtsbetrachtung der Romantik - die gesellschaftliche Entwicklung Rußlands im Sinne eines anthropologisch-psychologisch orientierten Evolutionsmodells umdeutete.

Eine zyklische Geschichts- und Gesellschaftsbetrachtung aber, die in geschichtlichen Abläufen analog dem geologischen Prinzip einen ewigen Wechsel von Werden und Vergehen, von Integration

---

10 Klassische Beispiele sind Belinskijs Interpretation der OI als antiromantisches Werk und Dobroljubovs Deutung von "Oblomov" als Kritik an der Leibeigenschaft.

und Auflösung sieht und gesellschaftliche Änderungen vom Standpunkt eines abstrakten Humanitätsideals (Gončarovs Begriff der "unveränderlichen Grundlagen" und des "verborgenen Mechanismus") betrachtet und bewertet, mußte sich in einer Zeit, die auf der Suche nach qualitativ neuen gesellschaftlichen Lösungen war, konservativ, ja restaurativ ausnehmen.

Schon der sekundäre Stellenwert, den Gončarov den historischen und sozialökonomischen Erscheinungen der Wirklichkeit in seinem Evolutionsmodell einräumt, die prinzipielle Vorordnung 'ideell-psychologischer Grundwerte' vor 'zeitliche' Faktoren, mußte in den Augen einer Kritik, die in der Literatur Modelle für die zukünftige gesellschaftliche Entwicklung suchte, anachronistisch wirken.

Bereits in OI hatte die mit der Identifizierung der Lebenswege von Aleksandr und Petr Aduev vollzogene Abstraktion von 15-20 Jahren gesellschaftlicher Entwicklung Befremden ausgelöst. Wenn dann die Relativierung konkreter historischer Zusammenhänge wie in "Obryv" (hier bedingt durch die lange Entstehungszeit) so weit ging, daß in einem Werk Zustände vor und nach den Reformen von 1861 Gegenstand der künstlerischen Darstellung waren, eine soziale Bewegung der 60er Jahre wie der 'Nihilismus' in die vorreformatorische Epoche des Leibeigenschaftssystems projiziert und nicht wie etwa in Pisemskijs Roman "Vzbalamučennoe more" als Versuch einer Entstehungsgeschichte der 'nihilistischen' Bewegung aus der vorreformatorischen Zeit e n t w i k k e l t wurde[11], führte das System zu offenen Paradoxien, die

---

11 Eben darin liegt auch die unterschiedliche Funktion der Zweiteilung von "Obryv" und "Vzbalamučennoe more": In "Obryv" weist die thematische und strukturelle Zweiteilung auf den Wechsel ideologischer Konzepte, in Pisemskijs Roman dagegen sind beide Hälften (die erste, die die vorreformatorische, den 'Nihilismus' heraufführende Epoche beschreibt, und die zweite, die die beginnende Epoche der Reformen darstellt) Teil e i n e s ideologischen Konzeptes, einer "historischen Erzählung über die Gegenwart" [L.M. Lotman, Pisemskij-romanist. In: Istorija russkogo romana v dvuch tomach, II, M.-L. 1964, S. 121-148, hier: S. 125]. - Näheres zu Pisemskijs Roman siehe Schmidt, S. 148 ff.

durch nachträgliche Kommentare Gončarovs zum Thema 'Nihilismus' und der Figur Volochovs keineswegs beseitigt werden konnten:

> On imeet v sebe koe-čto sovremennoe, i to nesovremennoe, potomu čto vo vse vremena i vezde byli ljudi, ne sočuvstvujuščie gospodstvujuščemu porjadku.[12]
>
> (Er [Volochov] hat etwas Zeitgebundenes und etwas Zeitunabhängiges an sich, denn zu allen Zeiten und überall hat es Leute gegeben, die nicht mit dem herrschenden System sympathisierten.)[12]

Nachdem Gončarov im Roman die Gestalt Volochovs mit allen Darstellungsmitteln als Extremtypus (krajnost') ausgewiesen hat, bezeichnet er diesen Extremtypus nun im Autorenkommentar wieder als eine in allen Zeiten anzutreffende Erscheinung. Damit relativiert er die Zeitbedingtheit der Figur und macht sie beliebig wiederholbar.

Wie schon die Typisierung Volochovs deutlich gemacht hat, sieht Gončarov im Anspruch der 'Nihilisten' auf Repräsentation von prinzipiell Neuem einen Widerspruch zur Realität, da der Innovationscharakter von gesellschaftlich neuen Erscheinungen - so Gončarov - prinzipiell nur ein quantitativer, nicht ein qualitativer sein kann und gesellschaftlicher Fortschritt letztlich als Assimilationsprozeß an ein vorgegebenes, in der gesellschaftlichen Wirklichkeit jedoch unvollkommen realisiertes anthropologisches Grundmuster begriffen wird[13].

Damit werden in Gončarovs Typisierungssystem außerliterarische Impulse - eine diskontinuierliche Gesellschaftsentwicklung - auf systemspezifische Weise verarbeitet, indem Gončarov trotz aller thematischen und ästhetischen Verschiebungen an seinem Kontinuitätsprinzip festhält. In seinen Romanen der 40er und 50er Jahre waren diese Typisierungsprinzipien eher normenverletzend als normenbewahrend (bezogen auf die kanonisierten literarischen Systeme der Romantik und der 'naturalen Schule', ins-

---

12 Gončarov, VIII, 397 (Brief an E.P. Majkova, Januar/Februar 1869).

13 Vgl. dazu auch A. Lavreckij, Éstetičeskie idei I.A. Gončarova, S. 59.

besondere der Skizzenliteratur). Aufgrund des bestehenden Spannungsverhältnisses zwischen werkimmanenten Werten und externen außerästhetischen Werten konnten sie die Aktivität des Rezipienten genügend herausfordern, um auf sein Gesamtverhältnis zur Wirklichkeit einzuwirken. Die Gegenüberstellung von alt und neu auf einer sehr weiten Grundlage, die mehrdeutige Brechung beider Positionen und ihre anschließende Annäherung, jedoch nicht Identifizierung war in besonderer Weise dazu angetan, Fragen nach dem Wert und Unwert von Altem und Neuem, von Träumertum und Rationalismus, Land- und Stadtleben, Feudalismus und Kapitalismus etc. auszulösen und damit Erkenntnisprozesse zu initiieren.

Dagegen mußte die Typisierung in "Obryv" mit ihrer unmißverständlichen Apologie des wenn auch korrigierten Alten sowohl auf die innerliterarische wie auch auf die außerliterarische Entwicklung r e t a r d i e r e n d wirken: innerliterarisch, weil Gončarov für die Realisierung von 'neuen' sozialen Typen keine adäquate ästhetische Form findet (Diskrepanz zwischen der Zukunftsbezogenheit der Typen und der deklarativ-statischen Form der Typisierung) und - offensichtlich um diesen Mangel auszugleichen - auf automatisierte literarische Verfahrensweisen affirmativ zurückgreift; außerliterarisch, weil infolge literarischer 'Regression' und der damit verbundenen Vorordnung didaktischer Funktionen vor die ästhetische Funktion die Spannung zwischen den Wertskalen von Werkstruktur und Rezipient auf ein Minimum reduziert wird und damit eine Änderung des Gesamtverhältnisses zwischen Leser und Wirklichkeit eher verhindert als gefördert wird.

Wenn also Gončarov die vehementen Angriffe der radikalen Kritik (Šelgunov, Skabičevskij, Saltykov-Ščedrin) und die bald nachfolgende Kritik aus dem liberalen Lager[14] durch Berufung auf das positive Leserecho und die jäh ansteigenden Abonnenten-

---

14 So E.I. Utin, Literaturnye spory našego vremeni. In: Vestnik Evropy 11 (1869), S. 347-374.

zahlen der Zeitschrift "Vestnik Evropy" zu entkräften sucht[15], so macht er damit indirekt eine Aussage zum negativen Evolutionswert (im Sinne Mukařovskýs) des Romans: Stasjulevičs "Vestnik Evropy" war eine Zeitschrift gemäßigt-liberaler Tendenz, die sich vorwiegend mit historischen und gesellschaftspolitischen Fragen beschäftigte, jedoch wenig auf aktuelle zeitgenössische Probleme einging. Aus diesem Grunde war ihr Leserkreis begrenzt. Wenn nun das Erscheinen von "Obryv" zu einem sprunghaften Anstieg der Leserzahlen führte, so zeigt dies, daß man das Wertsystem dieses Romans leichter als bei den sonst üblichen Publikationen dieser Zeitschrift auf sein eigenes Wertsystem beziehen konnte und eben auf diesen erleichterten Zugang zu der 'Botschaft' des Werkes dankbar reagierte - ein Erfolg, der im übrigen auch zahlreichen anderen Werken mit 'antinihilistischer' Tendenz bei einem breiteren Publikum beschieden war[16].

Darüber hinaus lassen sich für dieses breite Publikumsinteresse folgende Gründe anführen:

1. der Erfolg der beiden ersten Gončarov-Romane, die separate Veröffentlichung einzelner Episoden von "Obryv"[17] sowie schließlich die ungewöhnlich lange Entstehungszeit dieses Romans;
2. die Popularität des Emanzipationsthemas, die in der zweiten Hälfte der 60er Jahre zur Herausbildung einer Massenbelletristik geführt hatte[18];

---

15 Die Zahl der Abonnenten stieg von 3500 auf 6000. Vgl. L.S. Utevskij, Žizn' Goncharova, M. 1931, S. 216.

16 Vgl. Moser zum Erfolg von 'antinihilistischen' Romanen beim breiten, literarisch wenig anspruchsvollen Publikum vor allem auch der Provinz. (Ch.A. Moser, Antinihilism in the Russian Novel of the 1860's [Slavistic Printings and Reprintings. 42], London/The Hague/Paris 1964, S. 129 ff.)

17 Sof'ja Nikolaevna Belovodova. Pjat' glav iz romana "Epizody iz žizni Rajskogo". In: Sovremennik 2 (1860), S. 409-454. - Babuška. Iz romana "Epizody iz žizni Rajskogo". In: Otečestvennye zap. 1 (1861), S. 1-38. - Portret. Iz romana "Epizody iz žizni Rajskogo". In: Oteč.zap. 2 (1861), S. 251-278.

18 Wesentlichen Anteil an dieser Entwicklung hatten v.a. die publizistischen Diskussionen über das Emanzipationsproblem und - auf Seiten der radikalen Intelligenz (Pisarev, Tkačev,

3. Besonderheiten der ästhetischen Vermittlung: die detektivische Auflösung der Rätselspannung um die Beziehung Vera-Volochov verleiht dem Sujet Abenteuer-Charakter[19];
4. die ideologische Botschaft des Romans: angesichts der auch nach Aufhebung der Leibeigenschaft höchst problematischen sozialen Wirklichkeit der 60er Jahre fragt es sich, wieweit die Verengung komplexer gesellschaftlicher Problemzusammenhänge wie 'Nihilismus' und Emanzipation auf ihre moralischen Aspekte dem künstlerischen Werk hier nicht die Funktion einer "illusionären Ergänzung einer schlechten gesellschaftlichen Wirklichkeit"[20] verleiht und somit von einer Auseinandersetzung mit den eigentlichen sozialen Problemen ablenkt.

Die Funktionsverschiebungen von Gončarovs Romanen machen deutlich, in welcher Weise die Funktionen eines Werkes jeweils an bestimmte gesellschaftliche Bedingungen gebunden sind: Unter den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen der 60er Jahre war das Gončarovsche Typisierungssystem eindeutig in den Dienst restaurativer Tendenzen geraten.

Es bleibt zu fragen, in welchem Ausmaß die Zensortätigkeit Gončarovs zu dieser Entwicklung beigetragen haben kann.

4.1.2. Gončarovs Zensortätigkeit

Gončarovs Tätigkeit als Zensor (1856-60; 1862-67) wird in sowjetischer wie westlicher Literatur kaum Beachtung geschenkt. Die

---

Cebrikova) - die Entstehung einer Literaturkritik, die mit der Rezension von Emanzipationsromanen gleichzeitig konkrete Anweisungen für die literarische Typisierung der Emanzipierten lieferte. Näheres dazu siehe Schmidt, S. 183 ff.

19 Vgl. Ehres überspitzte Formulierung: "The 'drama of passion' turns out to be a detective story." (Oblomov and his Creator, S. 250 f.)

20 Hans Günther über Boris Arvatovs Sicht der bürgerlichen Kunst. (Struktur als Prozeß. Zur Literaturtheorie und Ästhetik des tschechischen Strukturalismus, München 1973, S. 31 f.)

wenigen Veröffentlichungen von Zensorberichten Goncarovs[21] - aus Goncarovs neunjähriger Amtszeit bei verschiedenen Zensurbehörden wurden nur 88 Zensorberichte veröffentlicht - sowie die sehr begrenzte kritische Literatur über die Zensortätigkeit Goncarovs[22] stammen vor allem aus vorrevolutionärer Zeit, wenn man von den Artikeln Evgen'ev-Maksimovs aus den 20er bzw. 30er Jahren[23] und knappen Ausführungen bei Cejtlin[24], Polityko[25] und Piksanov[26] absieht.

---

21 Die wichtigsten Veröffentlichungen finden sich bei: V.E. Evgen'ev-Maksimov in: Golos minuvšego 11 (1916), S. 137-156; 12 (1916), S. 141-174 (insgesamt 21 Zensorberichte); Severnye zapiski 9 (1916), S. 131-151 (8 Berichte); Zvezda 5 (1926), S. 190-192, 197-199 (6 Berichte). - K.A. Voenskij in: Russkij vestnik 10 (1906), S. 579-619 (enthält 19 Zensorberichte aus dem Jahre 1965). - André Mazon in Anlagen zu seiner Dissertation: Un maître du roman russe, S. 344-421 (11 Zensorberichte), sowie in: Russkaja starina 3 (1911), S. 478-484 (4 Berichte). - Weitere Angaben siehe Literaturverzeichnis (I.A.2.).

22 Voenskij, Gončarov-cenzor. In: Russkij vestnik 10 (1906), S. 571-578. - Mazon, Gončarov kak cenzor. K osveščeniju cenzorskoj dejatel'nosti I.A. Gončarova. In: Russkaja starina 3 (1911), S. 471-484; ders., Materialy dlja biografii i charakteristiki I.A. Gončarova. In: Russkaja starina 10 (1911), S. 34-62; 12 (1911), S. 491-499; 3 (1912), S. 459-568; 6 (1912), S. 492-527. - Evgen'ev-Maksimov, K charakteristike obščestvennogo mirosozercanija I.A. Gončarova v 60-ch godach (Po ego neizdannym rukopisjam). In: Severnye zapiski 9 (1916), S. 126-152; ders., Gončarov i russkaja bjurokratija. In: Ežemesjačnyj žurnal 9/10 (1916), S. 211-238; ders., I.A. Gončarov kak člen Soveta Glavnogo upravlenija po delam pečati (Po neizdannym rukopisjam). In: Golos minuvšego 11 (1916), S. 117-156; 12 (1916), S. 140-179.

23 Die wichtigsten sind: Gončarov v ego otnošenii k nigilizmu (Po neizdannym rukopisjam ego). In: Kniga i revoljucija 1 (1921), S. 16-22; Ėvoljucija obščestvennych vzgljadov Gončarova v 60-e gody. In: Zvezda 5 (1926), S. 189-199 (= Überarbeitung des in Nr. 9 [1916] der "Severnye zapiski" erschienenen Artikels des Autors); "Sovremennik" i "Russkoe slovo" pred sudom I.A. Gončarova, a.a.O.

24 Cejtlin, I.A. Gončarov, S. 218-221, 224-227.

25 Polityko, Roman I.A. Gončarova "Obryv", S. 58 ff.

26 Piksanov, S. 46-54.

In der neueren westlichen Literatur gehen Ehre[27] und Setchkarev[28] zwar auf Gončarovs Zensortätigkeit ein, verzichten jedoch darauf, seine Doppelfunktion als Autor und Zensor zu problematisieren.

Da Gončarovs Amtszeit als Zensor mit einer überaus wichtigen Periode sowohl seines literarischen Schaffens ("Oblomov" erschien 1859, und der größte Teil der Entstehungsgeschichte von "Obryv" reicht in diese Zeit) als auch der gesellschaftlichen Entwicklung in Rußland zusammenfällt, erscheint für die Erörterung der ideologischen Implikationen der Typisierung eine Berücksichtigung auch dieses Aspekts der Produktionsbedingungen seiner Werke unumgänglich[29].

Wenn an dieser Stelle auf Gončarovs Zensortätigkeit eingegangen werden soll, so geschieht dies nicht mit dem Ziel, Gončarovs Aussagen und Werturteile in seiner Funktion als Zensor mit den ästhetischen und ideologischen Positionen des Autors Gončarov zu identifizieren: Der Zensor Gončarov stand unter dem Druck offizieller Meinungen, die je nach der politischen Situation variierten und auch dann noch mehr oder weniger Spielraum ließen.

In groben Zügen läßt sich die Zensurpolitik dieser Zeit folgendermaßen charakterisieren: Während Gončarovs Tätigkeit im

---

27 Ehre, Oblomov and his Creator, S. 44-51.

28 Setchkarev, S. 117-119, 166-168, 184-190.

29 Natürlich kann es sich hier nur um Untersuchungsansätze bzw. Fragestellungen handeln, eine systematische Analyse und Bewertung der Zensorentätigkeit Gončarovs wäre ein eigenes, sicher sehr lohnendes Dissertationsthema. Zu einer umfassenden Darstellung bedürfte es vor allem einer Einsicht in die zahlreichen unveröffentlichten Zensorberichte Gončarovs, die im Zentralen staatlichen historischen Archiv in Leningrad (Central'nyj gosudarstvennyj istoričeskij archiv: Leningradskoe otdelenie) aufbewahrt sind. Leider war mit dieses Archiv nicht zugänglich. - Wenn ich im folgenden auf einzelne Zensorberichte aus diesem Archiv (abgekürzt als CGIAL) Bezug nehme, so werden sie nach einer unveröffentlichten Diplomarbeit zitiert, die an der philologischen Fakultät (Lehrstuhl für russische Literatur) der Universität Leningrad entstand: Ju. A. Chajretdinov, Gončarov-cenzor, dipl. soč., L. 1973.

"Petersburger Zensurkomittee" (Sankt-Peterburgskij cenzurnyj komitet) (1856-60), das seinerseits dem Bildungsministerium (ministerstvo narodnogo prosveščenija) unterstand, war die Zensurpolitik der Regierung zunächst relativ liberal, da die Katastrophe des Krimkrieges die Notwendigkeit innerer Reformen in aller Deutlichkeit gezeigt hatte, wurde allerdings mit dem Amtsantritt des Grafen Panin (als Bildungsminister) erneut verschärft.

In den 60er Jahren, nach Studentenunruhen und Polenaufstand, fanden die liberalen Tendenzen der späten 50er Jahre ein baldiges Ende. Die wichtigsten Stationen dieser Entwicklung sind:

1863 - Eingliederung des Petersburger Zensurkomittees in das Innenministerium mit der neuen Bezeichnung "Rat des Innenministers für das Buch- und Druckwesen" (Sovet ministra vnutrennich del po delam knigopečatanija). Gončarov - nach zweieinhalbjähriger Unterbrechung seiner Zensorentätigkeit und kurzer Tätigkeit als leitender Redakteur der Regierungszeitung "Severnaja počta" (Oktober 1862-Juli 1863) - wurde Mitglied dieser Behörde und erhielt den Rang eines "dejstvitel'nyj statskij sovetnik"[30].

1865 - Erlaß neuer Zensurgesetze und Umbildung der Zensurbehörde in den "Rat der Hauptverwaltung für das Druckwesen" (Sovet Glavnogo upravlenija po delam pečati). Mit diesen Gesetzen wurde die Kontrolle von Literatur und Zeitschriftenwesen durch das Innenministerium und seinen autoritären Minister Valuev verstärkt, die Arbeit des Zensurkomittees durch doppelten Druck - von seiten des Ministeriums u n d der öffentlichen Meinung - erschwert.

Trotz dieser negativen zensurpolitischen Entwicklung[31] wäre es jedoch unangebracht, den Zensor Gončarov ausschließlich als

---

30 Vorher war Gončarov "statskij sovetnik". Dem neuen Rang entspricht im militärischen Bereich der Rang eines Generals.

31 Näheres dazu siehe M.K. Lemke, Očerki po istorii russkoj cenzury i žurnalistiki XIX stoletija, SPb. 1904, S. 1-189: "Épocha obličitel'nogo žara (1857-1864)".

Marionette der Regierungspolitik einerseits und der verschiedenen gesellschaftlichen Kräfte andererseits zu betrachten[32]. Eine diametrale Gegenüberstellung von Zensoren- und Autorenmeinung wäre ebenso wenig sinnvoll wie die Identifizierung beider Positionen. Gerade weil die Zensorberichte Gončarovs an vielen Stellen poetologische Ausführungen enthalten, die sich sehr stark mit Positionen des Autors Gončarov (in seinen Erzählungen, Romanen, literaturkritischen Essays und Briefen) oder der Erzählinstanzen seiner Romane berühren, muß davon ausgegangen werden, daß beide Funktionen nicht ohne Einfluß aufeinander geblieben sind.

Zunächst stellt sich die Frage nach den Gründen, die Gončarov zur Aufnahme der Zensorentätigkeit veranlaßt haben. Weshalb übernimmt ein Autor, dessen literarisches Werk ein so auffallendes Desinteresse an tagespolitischen Themen zeigt und diese - wenn überhaupt - nur von einem zeitlosen, anthropologischen Standpunkt her angeht, ein Amt, das ihn nicht nur zur Beschäftigung mit zeitgenössischen Problemen, sondern auch zu politischen Stellungnahmen in einem von der Regierung festgesetzten Rahmen verpflichtet?

Die Gründe sind sowohl in der persönlichen Situation Gončarovs als auch in der gesellschaftspolitischen Situation zum Zeitpunkt seines ersten (1856) und zweiten (1862) Amtsantritt zu sehen:

1. bot die Tätigkeit finanzielle Sicherheit, die für Gončarov deshalb wichtig war, weil er - unter anderem auch angesichts der langen Entstehungszeit seiner Romane - in seinem literarischen Schaffen unabhängig von materiellem Druck sein wollte und sich in diesem Sinne nicht als professioneller Schriftsteller verstand[33].

---

32 Diese Tendenz zeichnet sich in den Arbeiten Evgen'ev-Maksimovs ab.

33 Vgl. dazu eine charakteristische Antwort Gončarovs auf die Frage, warum er nicht schreibe: " - A vy polagaete, čto pisatel' - sapožnik ... polučil zakaz - i sejčas že skroil ..." ("Ja glauben Sie denn, der Schriftsteller sei ein Schuster ... erhält einen Auftrag, und schon geht's ans Zuschneiden...")

2. war die neue Tätigkeit für Gončarov interessanter als seine vorherige langjährige Arbeit im Außenhandelsdepartement des Finanzministeriums[34], weil er sich als Zensor mit Literatur beschäftigen konnte: In Gončarovs Kompetenzbereich fiel die Beurteilung von Werken sowohl 'klassischer' Autoren (z.B. Fonvizin, Puškin, Lermontov) als auch der wichtigsten zeitgenössischen Literatur, russischer[35] wie übersetzter ausländischer[36], wobei den periodischen Zeitschriften besondere Bedeutung zukam[37].
3. Gončarov von den politischen Implikationen seiner Zensorentätigkeit offensichtlich nur sehr vage Vorstellungen hatte - so vage, daß man ihnen die Züge politischer Naivität nicht absprechen kann. Dies zeigt nicht nur Gončarovs allzu optimistische Einschätzung des eigenen Freiheitsspielraums[38], sondern auch seine Beurteilung der allgemeinen politischen Situation in den Jahren:
- 1856, als Gončarov die Liberalisierungstendenzen im Literatur- und Pressewesen eindeutig überbewertete;
- 1861, als er in den Reformen Alexanders II. den Beginn einer "großen Reformepoche" sah, die die Lösung der fundamentalen Probleme Rußlands bringen würde:

Zit. nach F.A. Kudrinskij, K biografii I.A. Gončarova. In: N.K. Piksanov (Hrsg.), I.A. Gončarov v vospominanijach sovremennikov, L. 1969, S. 86-95, hier: S. 94.

34 1835-1852; 1855-56. Der Dienst wurde 1852-55 wegen Gončarovs Weltreise auf der Fregatte "Pallada" (als Sekretär des Admirals Putjatin) unterbrochen.

35 Gončarov schrieb Zensorberichte u.a. über Werke von Turgenev, Nekrasov, A.K. Tolstoj, Saltykov-Ščedrin, Pisemskij, Ostrovskij, Pomjalovskij, Slepcov, Rešetnikov, Sollogub.

36 Zu den ausländischen, von Gončarov zensierten Autoren gehören u.a. Jules Vernes, O. Feuillet, F. Minier und O. Mirabeau.

37 Als wichtigste Zeitschriften seien genannt: die reaktionären Zeitschriften "Nedelja", "Moskovskie vedomosti" u. "Russkij vestnik", die slavophile Zeitschrift "Den'", die gemäßigt-konservativen "Vestnik Evropy" u. "Otečestvennye zapiski" und die Organe der radikalen Intelligenz "Sovremennik" u. "Russkoe slovo" sowie der 'Bodenständigen' (počvenniki) "Vremja" u. "Epocha".

38 Vgl. Gončarovs Äußerung: "K vlastjam ja vsegda otnosilsja tak, kak otnositsja bol'šinstvo russkogo obščestva." ("Ogonek",

Rossija pereživaet teper' velikuju ėpochu reform: takoj ėpochi, takoj velikoj raboty vsego carstva ne bylo s Petra. Starye ljudi, kak starye porjadki, doživajut svoj srok, novye puti ešče ne ustanovilis'; vse pogloščeno naprjažennym trudom i ožidaniem blagich rezul'tatov.[39]

(Rußland erlebt jetzt eine große Reformepoche: eine solche Epoche, eine so gewaltige Arbeit des ganzen Reiches hat es seit Peter nicht gegeben. Alte Menschen wie alte Ordnungen kommen an ihr Ende, neue Wege sind noch nicht gefunden; alle sind von angestrengter Arbeit und der Erwartung guter Resultate erfüllt.)[39]

Offensichtlich erwartete Gončarov von den Reformen Realisierungsmöglichkeiten für seinen eigenen Fortschrittsgedanken (gesellschaftlicher Fortschritt durch individuelle Harmonie), wie er dem Evolutionsmodell seiner Theorie und Praxis der Typisierung entsprach. Daß er dabei jedoch mit den Problemen der unteren Bevölkerungsschichten wenig vertraut war, hat Gončarov selbst wiederholt zugegeben[40]. Welche Hoffnungen er mit der Reformpolitik Alexanders II. verband, zeigt die Tatsache, daß er sich 1862 um eine Wiederaufnahme seiner Zensorentätigkeit bemühte, die er 1860 aufgegeben hatte, da er sich in seiner Arbeit durch das Bildungsministerium auf unzumutbare Weise beeinträchtigt sah[41].

- 1865, als Gončarov zunächst die wahre Bedeutung der Valuevschen Zensurgesetze nicht wahrhaben wollte. Sein unbegründeter Optimismus geht aus einem Zensorbericht vom 12.5. [25.5.] 1865

VIII, 260). (Den Behörden gegenüber habe ich mich immer so verhalten wie die Mehrheit der russischen Gesellschaft.)

39 Gončarov, VIII (1955), 213 ("Namerenija, zadači i idei romana 'Obryv'").

40 Gončarov, VII, 316-318 ("Slugi starogo veka"; 1888); VIII, 494-498 (Brief an L.V. Tolstoj vom 2.8. [15.8.] 1887 und 27.12.1887 [8.1.1888]).

41 Zumindest ist hierin der wahre Grund seines Rücktritts zu sehen. Offiziell beruft sich Gončarov auf Gesundheitsgründe und die Notwendigkeit eines Kuraufenthaltes. Vgl. sein Rücktrittsgesuch: CGIAL, f. 772, op. 6, № 151073, l. 1, zit. nach Chajretdinov, S. 25. - Dem Rücktritt waren Differenzen Gončarovs mit dem Ministerium vorausgegangen, die Gončarov zwei Verweise und den Vorwurf der Unzuverlässigkeit eingebracht hatten. Streitobjekt waren u.a. Gedichte Nekrasovs.

hervor, in dem er den Autoren der slavophilen Zeitschrift "Den'" vorwirft, nicht den Unterschied zwischen der "heutigen Zurückhaltung der Zensur" und der "morgigen Freiheit der Presse" zu verstehen[42]. Die tatsächliche Situation der Literatur dagegen schildert Nikitenko in seinem Tagebuch:

> Es scheint, unsere Literatur erwartet ein schweres Schicksal. Valuev hat sein Ziel erreicht. Er hat von der Literatur Besitz ergriffen und sich zu ihrem Beherrscher gemacht. Einen schlimmeren Herrn konnte sie nicht bekommen [...] Das Pressegesetz, das im September eingeführt werden soll, gibt ihm die volle Verfügung über jeden gedruckten Gedanken. Das Erscheinen von Zeitschriften wird mit der Aufhebung der Vorzensur extrem schwierig [...] Einen Zensor gibt es nicht. Doch dafür schwebt über den Köpfen von Schriftstellern und Redakteuren das Damoklesschwert von zwei Verwarnungen und einer dritten, auf die die Einstellung einer Ausgabe folgt. Dieses Schwert befindet sich in der Hand des Ministers: er setzt es ein, wenn es ihm paßt, und ist nicht einmal verpflichtet, sein Handeln zu motivieren. Das bedeutet also die reinste Willkür [...], ausgerüstet durch eine starke Macht, die Macht des Ministers.[43]

Diese Schilderung aus der Feder eines ehemaligen Zensors, dem man alles andere als Illoyalität gegen die Regierung vorwerfen kann, beweist das Ausmaß der ministeriellen Eingriffe und gleichzeitig der politischen Naivität Gončarovs, der sich so über die tatsächliche Situation hinwegtäuschen konnte.

4. Neben den genannten pragmatischen Gründen, die Gončarov zur Aufnahme der Zensorentätigkeit veranlaßt haben, war ein sehr wesentlicher Grund ein moralischer: das Bedürfnis, kraft seiner Kompetenzen als Zensor zur Liberalisierung des Literatur- und Pressebetriebes beitragen zu können. Seinen Dienst als leitender Redakteur der Regierungszeitung "Severnaja počta" quittierte Gončarov, weil er dort seine - im Brief an Valuev sehr vorsichtig formulierten - Mindestforderungen an Meinungsfreiheit nicht verwirklicht sah:

---

42 CGIAL, f. 774, op. 1, № 14, 11. 8, zit. nach Chajretdinov, S. 44.

43 A.V. Nikitenko, Dnevnik, II, M. 1955, S. 514 f.

Nužno dopustit' bolee smelosti, ne govorju o političeskoj smelosti;pust' političeskie ubeždenija ostajutsja v predelach pravitel' stvennych ukazanij, ja govorju o bol'šej svobode govorit' publično o našich vnutrennich, obščestvennych i domašnich delach, o snjatii tech priličij v pečati, kotorye ležat na nej ne po pričine nekogda nastojatel'nych, teper' uže minovavšich neobchodimostej, a vsledstvie dolgo gospodstvovavšego cenzurnogo stracha, ostavivšego po sebe dlinnyj sled nekotorych privyček - s odnoj storony, ne govorit', s drugoj - ne dozvoljat' govorit' o mnogom, o čem možet byt' bez vreda govoreno vsluch.[44]

(Man muß mehr Kühnheit zulassen, womit keine politische Kühnheit gemeint ist; die politischen Überzeugungen mögen im Rahmen der Regierungsanweisungen bleiben. Was ich meine, ist ein größeres Maß an Freiheit, um in der Öffentlichkeit über unsere inneren, unsere gesellschaftlichen und häuslichen Angelegenheiten zu sprechen, über eine Aufhebung derjenigen Einschränkungen der Presse, die nicht wegen ehemals dringlicher, jetzt jedoch nicht mehr aktueller Notwendigkeiten auf ihr lasten, sondern infolge einer seit langem herrschenden Angst vor der Zensur, die zu einer langen Reihe schlechter Gewohnheiten geführt hat: über viele Dinge, über die ohne Schaden laut gesprochen werden kann, sowohl nicht zu sprechen als auch nicht sprechen zu lassen.)[44]

Persönlich geriet Gončarov mit diesem Projekt in eine sehr schwierige Situation. Der Wunsch, zwischen den verschiedenen Kräften des gesellschaftlichen Lebens - zwischen der Regierung und ihren Anhängern, Liberalen und radikaler Intelligenz - zu vermitteln, es allen Seiten recht zu machen, führte zu wachsender Isolierung: Für Liberale und erst recht für die radikale Intelligenz war die Ausübung einer solchen Tätigkeit schlechthin unannehmbar[45]. Sie mußte dazu führen, daß Gončarov immer

---

44 Zit. nach I. Kovalev, I. Gončarov - redaktor gazety "Severnaja počta". In: Russkaja literatura 2 (1958), S. 136-141, hier: S. 139 f.

45 Ein Beispiel mag der folgende Ausschnitt aus einem Brief Pisemskijs an Ostrovskij geben: "Unser Freund Iv. Al. Gončarov kommt nun endgültig auf den Onkel in seiner 'Obyknovennaja istorija' heraus und flößt mir eine solche Angst ein, daß ich ihm schon nicht mehr begegnen mag." (A.F. Pisemskij, Pis'ma. M.-L. 1936, S. 105.) Noch schärfer fällt die Kritik aus dem radikalen Lager aus, wie etwa Gercens Satire "Neobyknovennaja istorija o cenzore Gon-ča-ro iz Ši-Pan-chu" (1857) zeigt: "In die chinesisch-japanische Schule der zensurialen Verstümmelung (členovreditel'stvo) einzutreten und sich dann am Äquator zu braten, zuzusehen, wie japanische Schreiber

mehr mit seinem Amt identifiziert wurde[46]. Für Konservative dagegen ging er in seiner Toleranz zu weit, wie etwa Nikitenkos Reaktion auf Gončarovs Zensorbericht über Antonovičs Artikel "Pišča i ee značenie"[47] zeigt, ja man nahm ihm seine ständig um Vermittlung bemühte Haltung zwischen Regierung und Radikalen übel[48].

Versucht man, aus der neunjährigen Zensortätigkeit Gončarovs anhand des umfangreichen Materials an Zensorberichten, Kommentaren von Zeitgenossen und späteren Interpreten Bilanz zu ziehen, so findet man in der Zensortätigkeit Gončarovs eine Grundtendenz wieder, die mit den Textstrategien des Autors Gončarov korrespondiert: die Tendenz zur Vermittlung von Gegensätzen.

Die Strategie des Zensors Gončarov bestand darin, unter Beachtung aller formalen Vorschriften und möglichst auch unter Vermeidung offener Konflikte einem Maximum an Werken den Weg

---

sich im Papier schneuzen, und gezuckerten Fisch in Rizinusöl zu essen - das ist genial!" (A.I. Gercen, Poln. sobr. soč. i pisem pod. red. M.K. Lemke, IX, Petrograd, 1919, S. 76.)

46 Vgl. Gončarovs Reaktion auf Gercens Angriffe in der Zeitschrift "Kolokol": "Chotja v londonskom izdanii, kak slyšal, menja carapajut [...], no ja ètim ne smuščajus', ibo znaju, čto esli b ja napisal čort znaet čto - i togda by poščady mne nikakoj ne bylo za odno tol'ko moe zvanie i dolžnost'." (Brief an A.A. Kraevskij vom 7.6. [19.6.] 1859, zit. nach: Utevskij, S. 103.). (Obwohl man mich, wie ich gehört habe, in der Londoner Ausgabe zerreißt [...], mache ich mir nichts daraus, denn ich weiß, daß ich Gott weiß was schreiben könnte und man mich doch nicht schonen würde - einzig und allein wegen meines Ranges und Amtes.)

47 Gončarovs Zensorbericht wurde von Evgen'ev-Maksimov veröffentlicht in: Severnye zapiski 9 (1916), S. 131-151. - Anlaß zu Antonovičs in der Zeitschrift "Sovremennik" erschienenem Artikel war die berühmte "Lehre der Nahrungsmittel" (1850, [3]1853) des Vulgärmaterialisten Jakob Moleschott (1822-1893).

48 Nikitenko, Dnevnik, II, S. 416-418.

zum lesenden Publikum zu bahnen. Seinem eigenen Ziel, zur Liberalisierung des Literaturbetriebes innerhalb seiner Möglichkeiten beizutragen, ist Gončarov gewiß nähergekommen. Ohne seinen Einsatz wäre es kaum zur Veröffentlichung von Turgenevs "Povesti i rasskazy" (1856), Lažečnikovs Romanen "Ledjanoj dom", "Poslednij novik" und "Basurman" (1857), Bd. 8 der von Annenkov herausgegebenen gesammelten Werke Puškins (1857), Pisemskijs Roman "Tysjača duš" (1858), einer zweibändigen Ostrovskij-Ausgabe mit der vorher verbotenen Komödie "Svoi ljudi-sočtemsja" (1858) und der gesammelten Werke Lermontovs (1859) gekommen; ja er tolerierte Werke, die seinem eigenen Denken offensichtlich fremd waren wie Beiträge der sogenannten 'sozialen Richtung' (Nekrasov, Saltykov-Ščedrin, Pomjalovskij, Slepcov, Rešetnikov u.a.) oder mit deklariert materialistischer Tendenz[49].

Angesichts des diplomatisch vermittelnden Tenors der meisten Zensorberichte, in denen man vergeblich ein explizites politisches Kredo sucht, verdienen diejenigen Berichte, in denen der Zensor Gončarov seine persönliche Meinung unmißverständlich zum Ausdruck bringt, besondere Aufmerksamkeit. Es sind Berichte über Beiträge in der radikalen Zeitschrift "Russkoe slovo", besonders Artikel Pisarevs - der einzige Fall, wo Gončarov von seinen Vollmachten als Zensor entschiedenen Gebrauch macht und schließlich (nach drei Verwarnungen) die Einstellung einer Zeitung bewirkt.

Während der Zensor Gončarov über "Kommunismus und Unglauben" (kommunizm i neverie) noch hinwegsehen kann, wendet er sich leidenschaftlich gegen die von der radikalen Intelligenz, insbesondere Pisarev, vertretene 'nihilistische' Ästhetik, Ethik und den Emanzipationsgedanken:

---

49 Beispiele: "Histoire d'un homme du peuple", der als "Vospominanija proletarija" übersetzte Roman von Emile Erckmann und Alexandre Chatrian; Tkačevs Artikel "Proizvoditelnye sily Evropy"; beide in Nr. 12 (1865) der Zeitschrift "Russkoe slovo".

> Dovol'no upomjanut' primer ėkscentričnosti o tom, čto odin iz avtoritetov ėtogo žurnala, v neskol'kich zamaskirovannych, no ne ukryvšichsja ot cenzurnoj nabljudatel'nosti stat'jach, provodja rjad otricanij mnogich nauk, iskusstva i proč. i propoveduja utilitarnost', nakonec prjamo postavil Rafaelja niže sapožnika, Puškina nazval vozvyšennym kretinom i t.p..[50]
>
> (Es genügt, als Beispiel der Exzentrik anzuführen, daß eine der Autoritäten dieser Zeitschrift, in einigen verschlüsselten, doch der Aufmerksamkeit der Zensur nicht entgangenen Artikeln, zahlreiche Wissenschaften, die Kunst etc. negiert, den Utilitarismus gepredigt, schließlich sogar Rafael niedriger als einen Schuster eingestuft und Puškin einen hochgejubelten Kretin genannt hat u.ä..)[50]

Über Pisarevs Artikel "Novyj tip"[51] urteilt Gončarov:

> [...] zatragivaja neostorožno, po sledam Černyševskogo, svoego učitelja, novye social'nye doktriny, on nakonec rukopleščet nisproverženiju Černyševskim gospodstvujuščich osnov nravstvennosti i semejnych načal. On privetstvuet, kak zarju novych semejnych, svobodnych otnošenij, takuju prodelku, poslužívšuju sjužetom romana "Čto delat'?" [...][52]
>
> ([...] unvorsichtig, nach Art seines Lehrers Černyševskij, geht er [Pisarev] auf neue soziale Doktrinen ein und zollt schließlich noch Černyševskijs Liquidierung der herrschenden Säulen von Sittlichkeit und Familie Beifall. Als Morgenröte neuer freier Familienbeziehungen begrüßt er ein solch loses Treiben, wie es als Sujet des Romans "Čto delat'?" dient [...])[52]

Gončarovs Einschreiten gegen "Russkoe slovo" zeigt, daß sein Liberalismus - bei ihm gleichbedeutend mit politischer Indifferenz - dort seine Grenzen findet, wo er eine ernste Gefahr für die bestehende Wertordnung sieht[53]. Garant für die Bewahrung

---

50 Cenzorskie otzyvy. 1864-1867. "Russkoe slovo". In: Kniga i revoljucija 1 (1921), S. 19-22, hier: S. 20.

51 Erschienen in: Russkoe slovo 10 (1865).

52 Cenzorskie otzyvy. 1865. "Novyj tip" D.I. Pisareva. In: Russkij vestnik 10 (1906), S. 579-583, hier: S. 580 f.

53 Vgl. Gončarov, Neobyknovennaja istorija, S. 131: "Otricanie i analiz rasšatali vse prežnie osnovy žizni, svergli i svergajut počti vse avtoritety ducha i mysli, i žit' prichoditsja žutko, nečem moral'no. Ne znaju, čto budet dal'še!" (Negation und Analyse haben alle bisherigen Lebensgrundlagen er-

dieser Wertordnung sind für Gončarov offensichtlich weniger staatliche Institutionen - daher die relative Toleranz gegenüber der Verbreitung sozialistischer Ideen z.B. in der Zeitschrift "Sovremennik" - als Institutionen wie Ehe und Familie.

Dies führt zurück zum Grundprinzip des Gončarovschen Typisierungssystem - dem Evolutionsgedanken. Das Typisierungssystem aller drei Gončarov-Romane zeigte die Priorität des Gesetzmäßigen, Regelhaften vor dem Zufälligen und Ereignishaften und verwies damit auf die Vorstellung von einer g e o r d n e t e n W e l t . Dies wird besonders deutlich in "Obryv", wo selbst die Krise in das zyklische System der ewigen Wiederkehr integriert wird.

In der 'nihilistischen' Ästhetik[54] und Ethik sah Gončarov eine fundamentale Infragestellung derjenigen ästhetischen und moralischen Prinzipien, die die Kontinuität und gleichermaßen den Fortschritt in seinem Weltbild ausmachten - eine Haltung, die Maxim Gor'kij folgendermaßen beschreibt:

> Nehmen wir solche Werke der alten Literatur wie "Besy", "Vzbalamučennoe more", "Obryv", "Nov'" und "Dym", "Nekuda" und "Na nožach"; wir werden in diesen Büchern ein völlig unverhülltes, leidenschaftliches und starkes Gefühl des Hasses gegenüber jenem Typ bemerken, den eine andere literarische Gruppe in den Gestalten Rachmetovs, Rjabinins, Stožarovs, Svetlovs[55] usw. zu umreißen versuchte. Was hat dieses Haßgefühl hervorgebracht? Unzweifelhaft die Besorgnis von Menschen, deren Ansichten über die Geschichte Rußlands sich als mehr oder weniger d a u e r h a f t e und g e o r d n e t e herausgebildet hatten, die ihren eigenen Plan der Arbeit an der Entwicklung seiner Kultur hatten, und diese Menschen

---

schüttert, fast alle Autoritäten des Geistes und des Denkens sind bereits oder werden entthront, das Leben wird bedrükkend, ohne jegliche moralische Stütze. Ich weiß nicht, wie es weitergehen soll!)

54 Zur Auseinandersetzung Gončarovs mit der 'nihilistischen' Ästhetik siehe insbesondere seine 1877 entstandene Skizze "Literaturnyj večer", erstmals veröffentlicht in: Russkaja reč', 1 (1880), S. 1-89. Später in: Gončarov, VIII, 100-193.

55 Zentrale Figuren aus Černyševskijs "Čto delat'?", V.M. Garšins "Chudožnik" (1879), D.L. Mordovcevs "Znamenija vremeni" (1869) und I.V. Fedorov-Omulevskijs "Šag za šagom" (1870).

> - wir haben keinen Grund, das zu bestreiten - haben aufrichtig daran geglaubt, daß ihr Land einen anderen Weg nicht gehen könne.[56]

Die gesellschaftspolitische Entwicklung im Rußland der späten 50er und der 60er Jahre und Gončarovs spezifische Rolle als Zensor, die zu seiner wachsenden intellektuellen und sozialen Isolierung führte, haben dazu beigetragen, daß Gončarov, der ein Verteidiger der Ordnung, aber keinesfalls der Autokratie war, aus Furcht vor dem Verlust dieser Ordnung paradoxerweise immer mehr zum Unterstützer der Autokratie wurde. Aus einem unpolitischen Autor wurde ein Autor, der als Zensor Politik auf Moral reduzierte und damit politisch auf verhängnisvolle Weise wirksam wurde - und der als Autor seinen einzigen politischen Roman schrieb: "Obryv".

Für die literarische Szene bedeutete Gončarovs Zensortätigkeit sicherlich eine - zumindest kurzfristige - Belebung und Bereicherung. Für seine eigene literarische und ideologische Entwicklung war sie höchst abträglich, da sie zu seiner regressiven Evolution beitrug.

Man mag den ideologischen Weg Gončarovs als Entwicklung vom Liberalismus zum Konservativismus beschreiben, wie das gemeinhin üblich ist. Zu leicht wird hierbei jedoch außer acht gelassen, daß Gončarovs Evolutionsmodell per se ein r e t r o - s p e k t i v e s Prinzip darstellt: Mit seiner in den verschiedenen Stadien seiner Entwicklung demonstrierten zyklischen Geschichts- und Gesellschaftsbetrachtung erweist sich Gončarov eindeutig als Vertreter einer konservativen Weltsicht.

In den 40er und 50er Jahren hält Gončarov sein anthropologisch-psychologisches Evolutionsmodell frei von einer Inanspruchnahme durch eine bestimmte politische Richtung. In den 60er Jahren gerät dieses Modell in den Funktionsbereich restaurativer politischer Tendenzen.

---

56 Gor'kij, Sobranie sočinenij v tridcati tomach, XXIV (Stat'i reči, privetstvija 1907-1928), M. 1953, S. 62 f. ("Razrušenie ličnosti").

FÜNFTER TEIL: GONČAROVS BEITRAG ZUR EVOLUTION VON 'NATURALER' ZU REALISTISCHER PROSA

5.1. Verhältnis von Theorie und Praxis der Typisierung

Gončarov hat mit seiner erst in den 70er Jahren formulierten 'Theorie vom Typischen' die Grundprinzipien der praktischen Typisierung in seinem Romanzyklus beschrieben und damit gleichzeitig das Fazit aus seiner literarischen Tätigkeit gezogen. Die Untersuchungen dieser Arbeit haben gezeigt, daß zwischen Gončarovs Theorie und Praxis der Typisierung in keinem Stadium seiner literarischen Entwicklung ein prinzipieller Bruch vorliegt. Auch die praktische Typisierung in "Obryv" steht - entgegen den Thesen der sowjetischen Gončarov-Forschung (Piksanov, Pruckov) - nicht im Widerspruch zu Gončarovs theoretischen Äußerungen, sondern bestätigt sie. Die Darstellung eines Evolutionsvorgangs ist Gončarov unmöglich: In seinen Romanen erscheint die Epochenablösung, der Übergang vom alten zum neuen Leben nicht als durchgehender Prozeß, sondern als Abfolge von mehreren synchronen Schritten. Es werden - streng genommen - nicht Auflösung und Entstehung, sondern nur 'Aufgelöstes' und 'Entstandenes' gezeigt.

Diese Tatsache als solche sollte kein Anlaß zu einer Abwertung seines literarischen Werkes sein. Gončarovs Verhängnis war, daß er seine eigenen Typisierungsprinzipien theoretisch zu begründen und zur allgemeinverbindlichen Norm literarischer Typisierung schlechthin zu erklären suchte. Daß es so weit kam, ist nur aus seiner spezifischen Situation in den 60er und 70er Jahren zu verstehen. Die zunehmende Isolation, in die Gončarov durch seine Zensortätigkeit geraten war, erreichte mit dem Erscheinen von "Obryv" ihren Höhepunkt. "Obryv" löste einen Sturm von Kritik im Lager der radikalen Intelligenz wie auch der Liberalen aus. Gončarov sah sich zusehends in die Defensive gedrängt, seine 'Theorie vom Typischen' hat deshalb stark apologetischen Charakter. Sie ist vor allem eine Antwort auf den Vor-

wurf der Kritik, Gončarov konzentriere sich in seinen Werken nur auf die Darstellung des alten Lebens und nehme nicht zu den aktuellen sozialen Problemen Rußlands Stellung - oder wenn, dann nur in karikaturistisch-verzerrender Weise ("Obryv").

Für seine 'Rehabilitierung' in den Augen der zeitgenössischen Kritik erreichte Gončarov damit das Gegenteil: Mit seinem Dogma der statischen Typisierung und seinem Anspruch auf repräsentative Darstellung eines sozialen Wandels in drei Jahrzehnten russischer Geschichte geriet er nicht nur in Widersprüche zu eigenen Bewertungen zeitgenössischer Autoren[1], sondern lenkte die Aufmerksamkeit der Kritiker auf diejenigen Stellen seines Werkes, die diese als Mangel empfinden mußten. Angesichts der Erwartung einer Literatur mit gesellschaftsverändernder Funktion mußte sich Gončarovs Postulat der statischen Typisierung geradezu anachronistisch ausnehmen. Ebenso schwer mußte es fallen, in den Typen seiner Romane ein 'Ensemble gesellschaftlicher Verhältnisse' repräsentiert zu sehen, da e i n e gesellschaftliche Schicht - der Gutsadel (Provinz) bzw. der verbürgerlichte Adel (Petersburg) - im Mittelpunkt seiner Romane steht, während die Angehörigen anderer Bevölkerungsschichten kaum mehr als Statistenfunktion erfüllen. Daß die Konflikte der Typengestalten auf moralischen und psychologischen Divergenzen beruhten, war nicht dazu angetan, die Vorwürfe der Kritiker zu entkräften.

Für die spätere Rezeption seiner Werke hat Gončarov ebenfalls irreführende Signale gesetzt: denn so sehr er mit der Maxime des 'typologischen Passivismus' das Grundprinzip der eigenen Typisierung getroffen hat, mit seinem Anspruch auf die Rolle des Chronisten eines sozialen Wandels hat Gončarov Maßstäbe gesetzt, denen sein eigenes Werk nicht standhielt; zugleich aber hat er damit sein Typisierungssystem nachträglich

---

1 Vgl. Gončarovs positive Bewertung Bazarovs (S.68 dieser Arbeit).

verengt[2] und der Rezeption den Blick dafür verstellt, daß Typisierung für Gončarov bedeutet, an sozialen Typen der - sehr weit gefaßten - russischen Wirklichkeit Grundfragen der menschlichen Existenz zu problematisieren: den Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft, Kindheit und Erwachsenenstadium, Träumertum und Pragmatismus, Kunst und Wirklichkeit - Polaritäten, die sich beliebig fortsetzen ließen.

5.2. Bewertung in der Sekundärliteratur

Die Rezeptionsgeschichte von Gončarovs Romanen zeigt eine hartnäckige Tendenz zu reduktionistischen Deutungen. In der Vielzahl von Interpretationen zeichnen sich zwei divergierende Grundlinien ab. Dabei gehen die Meinungen der Kritiker an der Frage nach dem Verhältnis von Zeitlichem und Zeitlosem auseinander[3].

Die erste Gruppe von Kritikern, die zahlenmäßig stärkere, sucht die Romane Gončarovs danach zu bewerten, wie weit sich soziale Typen aus den literarischen rekonstruieren lassen. Diese Tendenz dominiert in der Gončarov-Rezeption des 19. Jahrhunderts, aber auch in der sowjetischen Kritik des 20. Jahrhunderts[4]. Sie gipfelt in den vulgärsoziologischen Arbeiten Pereverzevs und Evgen'ev-Maksimovs. Eine positive Abweichung von dieser reduktionistischen Sicht zeigen die Gončarov-Monographien Cejtlins und Pruckovs insofern, als sie in stärkerem Maße ästhetische Zusammenhänge berücksichtigen.

Die zweite Gruppe von Kritikern betont die überzeitliche Bedeutung von Gončarovs Romanwerk, um dabei sehr oft ins andere

---

2 Vgl. auch Gončarovs Korrespondenz mit Peter Hansen, wo Gončarov von einer Übersetzung seiner Werke abrät, weil Charaktere, Umgebung und Atmosphäre zu national, zu russisch seien, um von Ausländern verstanden werden zu können. (Literaturnyj archiv, VI, S. 49 f., 64.)

3 Natürlich ist dies eine vergröberte Einteilung, da es mir hier nicht um einen systematischen rezeptionsgeschichtlichen Überblick geht, sondern lediglich um den Hinweis auf zwei wesentliche Tendenzen.

4 Vgl. dazu die ausführliche Akademie-Bibliographie von A.D. Alekseev.

Extrem zu verfallen. Der Symbolist Merežkovskij[5] sieht Gončarovs Charaktere als Teil eines Symbolsystems, das für eine harmonische Weltsicht steht, bleibt allerdings vage hinsichtlich der Repräsentationsfunktion der Figuren. Die autorenpsychologische Richtung - vertreten durch Ljatskij und später wieder aufgenommen durch Stilman - deutet den Romanzyklus Gončarovs als Spiegel der psychologischen Entwicklung des Autors, ja Gončarovs "Oblomov" dient als Ausgangspunkt für psychoanalytische Exkurse über den Zusammenhang von Verwöhnung und Neurose (Rattner)[6]. Walter Rehm schließlich interpretiert Gončarovs Werk als künstlerische Gestaltung des metaphysisch-existentiellen Problems der Langeweile und stellt Querverbindungen zu Kierkegaard her - eine Linie, die von Setchkarev weitergeführt, allerdings um informatives Faktenmaterial aus Leben und Werk des Autors Gončarov bereichert wird. In der meines Wissens neuesten Arbeit über Gončarov (Lohff) wird Gončarovs Bildlichkeit vor allem unter dem Aspekt psychologischer Rollenspiele untersucht.

So aufschlußreich diese Interpretationen im einzelnen sein mögen - aufschlußreich auch schon deshalb, weil sie die Weite und Vielschichtigkeit des Gončarovschen Typisierungssystems bezeugen - als literaturwissenschaftliche Analysen bleiben sie methodologisch fragwürdig, da sie literarische Verfahrensweisen nicht aus dem dialektischen Wechselverhältnis von inner- und außerliterarischen Faktoren begreifen.

Erst seit einigen Jahren - in den Arbeiten von Ehre, Barksdale und Nedzveckij[7] - wird versucht, die Gončarov-Forschung

---

5 D.S. Merežkovskij, O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury, SPb. 1893, S. 133-160; ders.: I.A. Gončarov. In: ders., Večnye sputniki (Portrety iz istorii vsemirnoj literatury), izd. 3-e, SPb. 1910, S. 227-247.

6 Joseph Rattner, Verwöhnung und Neurose. Seelisches Kranksein als Erziehungsfolge, Zürich 1968.

7 Auch Jurij Mann ist hier zu nennen, dessen Untersuchungen allerdings auf ein frühes Stadium von Gončarovs literarischer Entwicklung (OI) beschränkt sind.

aus der letztlich unproduktiven Fragestellung nach Zeitlichkeit o d e r Zeitlosigkeit, sozialer o d e r universaler Repräsentanz herauszuführen.

Die Untersuchungen dieser Arbeit mögen dazu beigetragen haben, den funktionalen Zusammenhang zwischen beiden Aspekten des Gončarovschen Typisierungssystems noch deutlicher zu machen.

LITERATURVERZEICHNIS

Die folgende Literaturliste stellt eine Auswahlbibliographie dar. Die hier aufgeführte Literatur zu Gončarov beschränkt sich weitgehend auf die im Text genannten Werke sowie auf solche Beiträge, die nach 1964 erschienen sind und mit dem Thema der Arbeit in unmittelbarem Zusammenhang stehen. Alle bis 1964 veröffentlichte Literatur zu Gončarov ist fast vollständig zu finden in:

A l e k s e e v , A.D.: Bibliografija I.A. Gončarova. Gončarov v pečati. Pečat' o Gončarove. 1832-1964. Leningrad 1968.

I. PRIMÄRLITERATUR

A. Veröffentlichtes Material

1. Textausgaben

G o n č a r o v , I[van] A[leksandrovič]: Sobranie sočinenij. I-VIII. Komm. A.G. Cejtlina. M. 1952. (Biblioteka "Ogonek".) (zit. als "Ogonek".)

- Sobranie sočinenij. I-VIII. Vstup. stat'ja S.M. Petrova. Moskva: Goslitizdat 1952-1955. (Diese Ausgabe liegt den Werkanalysen der Arbeit zugrunde.)
  I: Obyknovennaja istorija. M. 1952.
  IV: Oblomov. M. 1953.
  V, VI: Obryv. M. 1953.
  VII: Očerki, povesti, vospominanija. M. 1954
  VIII: Stat'i, zametki, recenzii, avtobiografii, izbrannye pis'ma. M. 1955.
- Neobyknovennaja istorija (Istinnye sobytija). Red. i prim. D.I. Abramoviča. In: Sbornik Rossijskoj Publičnoj biblioteki. II, 1: Materialy i issledovanija. Petrograd 1924, S. 7-189.
- Neizvestnye glavy "Obryva". Predisl. V.F. Pereverzeva. Vstup. stat'ja A.G. Cejtlina. M. 1926. (Biblioteka "Ogonek". 156.) =
- Varianty i neizvestnye glavy "Obryva" s komm. A. Cejtlina. In: Ders.: Obryv. Roman. Predisl. V. Pereverzeva. Vstup. stat'ja A. Cejtlina. Char'kov 1927.
- Literaturno-kritičeskie stat'i i pis'ma. Red., vstup. stat'ja i prim. A.P. Rybasova. L. 1938.

- Otryvki iz statej i pisem s vyskazyvanijami o literature, iskusstve i ob osobennostjach chudožestvennogo tvorčestva. Sost. A.P. Rybasov. In: Russkie pisateli o literature. I. Pod obščej red. S.D. Baluchatogo. L. 1939, S. 375-431.

Deutsche Ausgaben der Romane Gončarovs:

G o n t s c h a r o w , Iwan A.: Die Schlucht. Übers. v. August Scholz. Zürich 1956.

- Eine alltägliche Geschichte. Übers. v. Fega Frisch. Zürich 1960.

- Oblomov. Übers. v. Clara Brauner. Zürich 1960.

- Oblomov. Übersetzung und Nachwort v. Joseph Hahn. München 1960.

- Der Abgrund. Übersetzung und Nachwort v. Erich Müller-Kamp. München 1961. (Goldmann T.B. 721-723.)

D o s t o e v s k i j , F[edor] M[ichajlovič]: Dnevnik pisatelja za 1873 god. Paris 1945.

F l a u b e r t , Gustave: Madame Bovary. Moeurs de province. Hrsg., eingel. und komm. v. E. Maynial. Paris 1961.

G e r c e n , A[leksandr] I[vanovič]: Polnoe sobranie sočinenij i pisem pod. red. M.K. Lemke. IX. Petrograd 1919. XIX. Pg. 1922.

G i d e , André: Les Faux-Monnayeurs. Paris 1925. (Editions Gallimard.)

G o r' k i j , Maxim: Sobranie sočinenij. I-XXX. M. 1949-1955. XXIV: Stat'i, reči, privetstvija (1907-1928). M. 1953.

L e o n o v , L[eonid] M[aksimovič]: Vor. Roman v 4-ch častjach. M.-L. 1928.

P i s e m s k i j , A[leksej] F[eofilaktovič]: Polnoe sobranie sočinenij A.F. Pisemskogo. I-VIII. SPb. 1910-1911. IV. SPb. 1910, S. 116-549: Vzbalamučennoe more.

- Pis'ma. M.-L. 1936.

- Sobranie sočinenij. I-IX. M. 1959. III: Tysjača duš. VI: V vodorote.

P u š k i n , A[leksandr] S[ergeevič]: Evgenij Onegin. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1961.

T k a č e v , P[etr] N.: Izbrannye sočinenija na social'no-političeskie temy v 4-ch tomach. I (1865-1869). M. 1932.

T o l s t o j , L[ev] N[ikolaevič]: Sobranie sočinenij. I-XX. M. 1960-1965. VIII: Anna Karenina. M. 1963.

T u r g e n e v , I[van] S[ergeevič]: Polnoe sobranie sočinenij i pisem. I-XXVIII. M.-L. 1960-1968.

2. Zensorberichte Gončarovs

Cenzorskie otzyvy. 1865. Predisl. K.A. Voenskogo. In: Russkij vestnik 10 (1906), S. 579-619.

Cenzorskie otzyvy. 1867. Komm. A. Mazona. In: Russkaja starina 3 (1911), S. 478-484.

Cenzorskie otzyvy. 1856-1865. In: André Mazon : Un maître du roman russe. Ivan Gontcharov (1812-1891). Paris 1914, S. 344-421.

Cenzorskie otzyvy. 1863-1865. Komm. V.E. Evgen'eva-Maksimova. In: Severnye zapiski 9 (1916), S. 131-151.

Cenzorskie otzyvy. 1866. Komm. V.E. Evgen'eva-Maksimova. In: Golos minuvšego 11 (1916), S. 137-156; 12 (1916), S. 141-174.

Cenzorskie otzyvy. 1864-1867. In: Kniga i revoljucija 1 (1921), S. 18-22.

Cenzorskie otzyvy. 1864-1866. Komm. V.E. Evgen'eva-Maksimova. In: Zvezda 5 (1926), S. 190-192, 197-199.

Cenzorskij otzyv. 6.4. [19.4.] 1857. In: P.E. Ščegolev : Puškin. Issledovanija, stat'i i materialy. II. M.-L. 1931, S. 262-267.

Cenzorskie otzyvy. 1864-1867. Komm. V.E. Evgen'eva-Maksimova. In: Uč. zap. Leningr. ped. in-ta 1 (1938), S. 88-89, 93-94, 102-107.

Cenzorskie otzyvy. 1863-1865. In: V.E. Evgen'ev-Maksimov : Poslednie gody "Sovremennika". L. 1939, S. 71-72, 74-76, 85-88.

3. Briefe Gončarovs

Pis'ma k F.M. D o s t o e v s k o m u . 1862-1874. In: Iz archiva Dostoevskogo. M.-Pg. 1923, S. 10-24. Siehe auch Gončarov, VIII, 454-461.

Perepiska I.A. Gončarova s P.G. G a n z e n o m . 1878-1885. Predisl. i komm. M.P. Ganzen-Koževnikovoj. In: Literaturnyj archiv. VI. M.-L. 1961, S. 37-105.

Pis'ma k N.A. G o n č a r o v u . 1855-1867. In: Novoe vremja, illjustr. priloženie. 13017 (1912), S. 8-11; 13024 (1912), S. 10-11; 13038 (1912), S. 5-7.

Pis'ma k E.P. M a j k o v o j . 1860-1870. In: Načala 2 (1922), S. 231-238. Siehe auch Gončarov, VIII, 396-402.

Pis'ma k A.V. N i k i t e n k o . 1857-1873. Komm. V. Jakovleva. In: Russkaja starina 2 (1914), S. 403-437; 3 (1914), S. 532-551; 4 (1914), S. 48-59.

Pis'ma k S.A. N i k i t e n k o . 1860. Komm. A.I. Gruzdeva. In: Literaturnyj archiv. IV. L. 1953, S. 107-162.

Pis'ma k A.F. P i s e m s k o m u . 1859-1875. In: A.F. Pisemskij: Pis'ma. Podgot. teksta i komm. M.K. Klemana i A.P. Mogiljanskogo. M.-L. 1936, S. 632-633, 697-698, 712, 723-726. Siehe auch Gončarov, VIII, 443-447, 449-452, 476-478.

Pis'ma k M.M. i L.I. S t a s j u l e v i č a m . 1868-1891. In: M.M. Stasjulevič i ego sovremenniki v ich perepiske. VI. Pod. red. M.K. Lemke. SPb. 1912, S. 4-218. Siehe auch Gončarov, VIII, 377-387, 390-395, 421-425.

Pis'ma k P.A. V a l u e v u . 1877-1882. In: I.A. Gončarov v neizdannych pis'mach k grafu P.A. Valuevu. SPb. 1906, S. 10-64.

Pis'mo k P.A. V a l u e v u . 19.2. [3.3.] 1866. In: A.I. Gercen, Polnoe sobranie sočinenij i pisem. XIX. Pg. 1922, S.5 f.

B. Archivmaterial

1. Handschrift des Romans "Oblomov". Einges. in der Handschriftenabteilung der Saltykov-Ščedrin-Bibliothek (Gosudarstvennaja Publičnaja biblioteka im. M.E. Saltykova-Ščedrina) in Leningrad: fond № 209 (I.A. Gončarova). 203 fol.

2. Handschriftliche Fragmente des Romans "Obryv". Einges. in den Handschriftenabteilungen
a. der Saltykov-Ščedrin-Bibliothek: fond № 209 (I.A.Gončarova). 129 fol.
b. des Puškinskij Dom (Institut russkoj literatury Akademii nauk SSSR):
- fond 163 № 803 (E.A. Ljatskogo). 315 fol.
- fond 19521. CXXXb. 4 (A.V. Nikitenko). 62 fol.

3. Unveröffentlichte Briefe Gončarovs. Einges. in den Handschriftenabteilungen der Saltykov-Ščedrin-Bibliothek und des Puškinskij Dom. Gončarovs unveröffentlichte Briefe sowie die Handschriften seiner Romane und weiteres Handschriftenmaterial sind katalogisiert in:

Rukopisi I.A. Gončarova. Katalog. S priloženiem neopublikovannoj stat'i. Sost. i komm. B.I. Ravkinoj. Red. S.D. Balucha-tyj. Vyp. 1. L. 1940.

Opisanie materialov Puškinskogo Doma. V. I.A. Gončarov. F.M. Dostoevskij. M.-L. 1959, S. 7-77.

II. SEKUNDÄRLITERATUR

A l e k s e e v , A.D.: Letopis' žizni i tvorčestva I.A. Gončarova. M.-L. 1960.

A r i p o v s k i j , V.I.: Logika razvitija charakterov v romanach I.A. Gončarova. In: Naukovi zap. Užgorods'kogo un-tu 27 (1959), S. 161-182.

- Rol' chudožestvennoj detali v romanach I.A. Gončarova. In: Naukovi zap. Užgorods'kogo un-tu 41 (1959), S. 76-88.

- Chudožestvennaja dostovernost' i logika razvitija obrazov v romanach I.A. Gončarova. Kand. diss. (unveröff. Typoskript). Kiev 1961.

A z b u k i n , V.I.: Gončarov v russkoj kritike (1847-1912). Orel 1916.

B a c h t i n , Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs [Problemy poëtiki Dostoevskogo. M. ^{2}1963]. Übers. v. Adelheid Schramm. München 1971.

- Êpos i roman. In: Voprosy literatury 7 (1970), S. 95-122.

B a r k s d a l e , Ethelbert Courtland: Gončarov and the Pastoral Novel in Nineteenth Century Russian Literature. Diss. The Ohio State University 1971.

- The Dacha and the Duchess. An application of Lévy-Strauss's theory of myth in human creativity to works of nineteenth-century Russian novelists. New York 1974.

B a r t h e s , Roland: Introduction à l'analyse structurale des récits. In: Communications 8 (1966), S. 1-27.

B a t j u t o , A.I.: Turgenev i Gončarov. In: Ders.: Turgenev-romanist. L. 1972, S. 326-349.

B a z a n o v , V.G.: Iz literaturnoj polemiki šestidesjatych godov. Petrozavodsk 1941.

B e l i n s k i j , V.G.: Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach. X. M. 1956, S. 279-359: Vzgljad na russkuju literaturu 1847 goda (1847-1848).

- Vzgljad na russkuju literaturu 1847 (otryvok iz stat'i). In: Gončarov v russkoj kritike. Sbornik statej. M. 1958, S. 27-52.

B e r r e s , Elisabeth: Strategien der Leserbeeinflussung. Magisterhausarbeit (unveröff. Typoskr.). München 1974.

B e r š o v a , E.V.: Roman I.A. Gončarova "Oblomov". Monografičeskij analiz. Kand. diss. (unveröff. Typoskr.). M. 1954.

- Rabota I.A. Gončarova nad obrazom Ol'gi v romane "Oblomov". In: Uč. zap. Kaliningradskogo ped. in-ta 4 (1958), S. 127-147.

B e s e n b r u c h , Walter: Zum Problem des Typischen in der Kunst. Versuch über den Zusammenhang der Grundkategorien der Ästhetik. Weimar 1956.

B o o t h , Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. Chicago 1961.

B o s s a r d , Robert: Über die Entwicklung der Personendarstellung in der mittelalterlichen Geschichtsschreibung. Diss. Zürich 1944.

B r e k l e , Herbert E.: Semantik. München 1972.

B r e m o n d , Claude: La logique des possibles narratifs. In: Communications 8 (1966), S. 60-76.

B r o d s k a j a , V.B.: Jazyk i stil' romana I.A. Gončarova "Obyknovennaja istorija". In: Voprosy slavjanskogo jazykoznanija 3 (L'vov 1953), S. 129-154.

- Jazyk i stil' romana I.A. Gončarova "Obyknovennaja istorija". Povestvovatel'nyj stil'. In: Voprosy slavjanskogo jazykoznanija 4 (L'vov 1955), S. 202-230.

B r ü m m e r , Christoph: Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der frühen Romane L.M. Leonovs. München 1971. (Slavistische Beiträge. 51.)

C e b r i k o v a , M.K.: Psevdonovaja geroinja. "Obryv", roman g. Gončarova. In: Otečestvennye zap. 5, 2 (1870), S. 24-53.

C e j t l i n , A.G.: I.A. Gončarov. M. 1950.

- Stanovlenie realizma v russkoj literature. Russkij fiziologičeskij očerk. M. 1965.

Č e m e n a , O.M.: Ėtapy tvorčeskoj istorii romana Gončarova "Obryv". In: Russkaja literatura 4 (1961), S. 195-208.

- Sozdanie dvuch romanov. Gončarov i šestidesjatnica E.P. Majkova. M. 1966.

C h a j r e t d i n o v , Ju.A.: Gončarov-cenzor. Dipl. soč. (unveröff. Typoskr.). L. 1973.

Č u j k o , V.V.: Lučše pozdno, čem nikogda. In: V.J. Pokrovskij (Hrsg.): I.A. Gončarov, ego žizn' i sočinenija. Sbornik istoriko-literaturnych statej. M. ²1907, S. 296-311.

D e m e t z , Peter: Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus. Stuttgart 1959.

D e m i c h o v s k a j a , O.A.: Ėstetičeskaja tradicija Puškina i Gogolja v tvorčestve I.A. Gončarova. In: Problemy izučenija chudožestvennogo proizvedenija. Tezisy dokladov. I.M. 1968, S. 101 f.

- Svoeobrazie psichologičeskogo masterstva Gončarova v romane "Obryv". Obrazy Very i Rajskogo. In: Problemy realizma v russkoj i zarubežnoj literaturach. Vologda 1969, S. 52 f.

D o b r o l j u b o v , N.A.: Čto takoe oblomovščina? In: Gončarov v russkoj kritike, S. 53-93.

D ö r i n g , Johanna Renate (Hrsg.): Literaturwissenschaftliches Seminar. Zur Analyse dreier Erzählungen von Vl. I. Dal'. Mit einem methodologischen Geleitwort von Johannes Holthusen. München 1975. (Slavistische Beiträge. 93.)

D r u ž i n i n , A.V.: Iz stat'i "Oblomov", roman I.A. Gončarova. In: Gončarov v russkoj kritike, S. 161-183.

E f r e m o v , A.F.: Jazyk i stil' IX glavy romana I.A. Gončarova "Oblomov". In: Russkij jazyk v škole 3 (1962), S. 27-34.

E h r e , Milton: The Fiction of Ivan Goncharov: A Literary Study. Diss. Columbia University 1969.

- Ivan Goncharov on Art, Literature, and the Novel. In: Slavic Review 29, 2 (1970), S. 203-218.

- Goncharov's Early Prose Fiction. In: Slavonic and East European Review 50 (1972), S. 359-371.

- Oblomov and his Creator. Princeton, New Jersey 1973.

Ė j c h e n b a u m , Boris, M.: Molodoj Tolstoj. Petrograd/Berlin 1922 [Nachdruck: München 1968. (Slavische Propyläen. 53.)].

E l' s b e r g , Ja.E.: Osnovnye ėtapy razvitija russkogo realizma. M. 1961.

E v g e n' e v - M a k s i m o v , V.E.: K charakteristike obščestvennogo mirosozercanija Gončarova v 60-ch godach (Po ego neizdannym rukopisjam). In: Severnye zapiski 9 (1916), S. 126-152.

- Gončarov i russkaja bjurokratija. In: Ežemesjačnyj žurnal 9/10 (1916), S. 211-238.

- I.A. Gončarov kak člen Soveta Glavnogo upravlenija po delam pečati. In: Golos minuvšego 11 (1916), S. 117-156; 12 (1916), S. 114-179.

- Gončarov v ego otnošenii k nigilizmu (Po neizdannym rukopisjam ego). In: Kniga i revoljucija 1 (1921), S. 16-22.

- Ėvoljucija obščestvennych vzgljadov Gončarova v 60-e gody. In: Zvezda 5 (1926), S. 189-199.

- I.A. Gončarov. Žizn', ličnost', tvorčestvo. M. 1925. (Kritiko-biografičeskaja serija.)

- "Sovremennik" i "Russkoe slovo" pred sudom I.A. Gončarova. In: Uč. zap. Leningr. ped. in-ta im. M.N. Podrovskogo 1 (1938), S. 86-108.

E v s t r a g o v , N.G.: V.G. Belinskij i roman I.A. Gončarova "Obyknovennyja istorija". In: Materialy jubilejnoj Gončarovskoj konferencii. Ul'janovsk 1963, S. 87-120.

- Masterstvo chudožestvennoj detalizacii v romane I.A. Gončarova "Oblomov". In: Russkaja literatura 3 (Alma-Ata 1972), S. 15-23.

F a v o r i n , V.K.: O vzaimodejstvii avtorskoj reči i reči personažej v jazyke trilogii Gončarova. In: Izvestija AN SSSR. Otdelenie literatury i jazyka 9 (1950), S. 351-361.

F o c h t , U.R.: Puti russkogo realizma. M. 1963.

F o r s t e r , E.M.: Ansichten des Romans [Aspects of the Novel. London 1927] Ffm. 1949.

F r i d l e n d e r , G.M.: Poëtika russkogo realizma. L. 1971.

G e n e t t e , Gérard: Figures. III. Paris 1966.

G e r h a r d t , Dietrich: Das Werk im Werk. In: Slavistische Studien zum VII. Internationalen Slavistenkongreß. Hrsg. v. J. Holthusen, E. Koschmieder, R. Olesch, E. Wedel. München 1973, S. 92-125.

G o e r d t , W.: Oblomowerei und Philosophie in Rußland. In: Collegium Philosophicum. Studien. Joachim Ritter zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. E.W. Böckenförde. Basel/Stuttgart 1965, S. 37-58.

G o l l , Reinhard: Der Evolutionismus. Analyse eines Grundbegriffs neuzeitlichen Denkens. München 1972. (Beck'sche Schwarze Reihe. 90.)

G r a ž i s , P.I.: Turgenev i russkij romantizm. Kazan' 1966.

G ü n t h e r , Hans: Das Groteske bei N.V. Gogol'. München 1968. (Slavistische Beiträge. 34.)

- Struktur als Prozeß. Zur Ästhetik und Literaturtheorie des tschechischen Strukturalismus. München 1973.

G u t r u m , Hedwig: Die Emanzipierte in der Dichtung des Naturalismus. Diss. Gießen 1928.

H a b e r m a s , Jürgen: Erkenntnis und Interesse. Ffm. 1973.

H a r k i n s , William: The Theme of Sterility in Oleša's "Envy". In: Slavic Review 3 (1966), S. 444-457.

H a r v e y , William John: Character and the Novel. London 1965.

H o f f m a n n , Oliva: Die Menschengestaltung in C.F. Meyers Renaissance-Novellen. Berlin 1940.

H ü b n e r , Friedrich: Die Personendarstellung in den Dramen Anton P. Čechovs. Amsterdam 1971.

I h w e , Jens: Linguistik in der Literaturwissenschaft. Zur Entwicklung einer modernen Theorie der Literaturwissenschaft. München 1972.

I n g a r d e n , Roman: Das literarische Kunstwerk. Tübingen ^{2}1960.

I s e r , Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz 1970. (Konstanzer Universitätsreden. 28.)

- Der implizite Leser. München 1972.

J a u s s , Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Konstanz [2]1969. (Konstanzer Universitätsreden. 3.)

K a r t a š o v a , I.V.: O roli romantičeskogo élementa v romanach Gončarova "Obyknovennaja istorija" i "Oblomov". In: Uč. zap. Kazanskogo un-ta 129, 7 (1969), S. 113-131.

K a s a c k , Wolfgang: Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasilevič Gogol. Wiesbaden 1957. (Bibliotheca Slavica.)

K l e i n , Joachim: Gončarov und die Idylle. "Obyknovennaja istorija". Unveröff. Manuskr. Berlin 1976.

K l o t z , Volker: Offene und geschlossene Formen im Drama. München 1960.

K o s t j u č e n k o , T.T.: Roman I.A. Gončarova "Obryv". Kand. diss. (unveröff. Typoskr.). M. 1956

K o v a l e v , I.F.: Gončarov - redaktor gazety "Severnaja počta". In: Russkaja literatura 2 (1958), S. 130-141.

K r a s n o š č e k o v a , E.: "Oblomov" Gončarova. M. 1970.

K r o n e b e r g , Bernhard: Zur Erzählstruktur von Gončarovs "Oblomov". In: Festschrift für Alfred Rammelmeyer. Hrsg. v. Hans-Bernd Harder. München 1975, S. 227-250.

K r o p o t k i n , Petr A.: Idealy i dejstvitel'nost' v russkoj literature. Buenos Aires 1955.

K u h n k e , U.: Dobroljubovs Anschauungen über Literatur und Kunst in seiner Kritik an Gončarovs Roman "Oblomov" und anderen Aufsätzen. In: Russischunterricht 9 (1965), S. 193-202.

K u l e š o v , V.I.: "Natural'naja škola" v russkoj literature XIX veka. M. 1958.

K ü p p e r s , Bernhard: Die Theorie vom Typischen in der Literatur. Ihre Ausprägung in der russischen Literaturkritik und in der sowjetischen Literaturwissenschaft. München 1966. (Slavistische Beiträge. 23.) (Zum Typusproblem vgl. das Literaturverzeichnis.)

L ä m m e r t , Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart [2]1967.

L a v r e c k i j , A.: Éstetičeskie idei I.A. Gončarova. In: Ders.: Éstetičeskie vzgljady russkich pisatelej. M. 1963.

L a v r i n , Janko: Goncharov. New Haven 1954.

L e m k e , M.K.: Očerki po istorii russkoj cenzury i žurnalistiki XIX stoletija. SPb. 1904.

L é v y - S t r a u s s , Claude: Strukturale Anthropologie [Anthropologie structurale. Paris 1958]. Übers. v. Hans Naumann. Ffm. 1967. (Suhrkamp Taschenbuch. 15.)

L i c h a č e v , D.S.: Sud'by drevnerusskogo chudožestvennogo vremeni v literature novoj. Nravoopisatel'noe vremja u Gončarova. In: Ders.: Poëtika drevnerusskoj literatury. L. 1967, S. 312-319.

L i l i n , V.: Ivan Aleksandrovič Gončarov. Biografija pisatelja. L. 1968.

L i n k , Jürgen: Zur Theorie der Matrizierbarkeit dramatischer Konfigurationen. Am Beispiel des Einakters "Die Probe" (L' Epreuve) von Marivaux. In: Herta Schmid (Hrsg.): Moderne Dramentheorie. Kronberg 1975, S. 193-219.

- Die Struktur des literarischen Symbols. Theoretische Beiträge am Beispiel der späten Lyrik Brechts. München 1975. (Kritische Information. 24.)

L j a t s k i j , E.A.: Gončarov. Žizn', ličnost', tvorčestvo. Kritiko-biografičeskie očerki. Stockholm [3]1920.

- Roman i žizn'. Razvitie tvorčeskoj ličnosti I.A. Gončarova. Žizn' i byt. 1812-1857. Prag 1925.

L o h f f , Ulrich M.: Die Bildlichkeit in den Romanen Ivan Aleksandrovič Gončarovs (1812-1891). München 1977. (Slavistische Beiträge. 108.)

L o t m a n , Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte [Struktura chudožestvennogo teksta. M. 1970]. Übers. v. Rolf-Dietrich Keil.München 1972. (Uni-Taschenbücher. 103.)

- Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik. Einführung. Theorie des Verses. Hrsg. v. Karl Eimermacher. München 1972. (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen. 14.)

- Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur. Hrsg. v. Karl Eimermacher. Kronberg 1974, S. 30-66: Die Entstehung des Sujets typologisch gesehen; S. 200-271: Das Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa. (Forschungen. Literaturwissenschaft. 1.)

L o t m a n , Lidija M.: Pisemskij-romanist. In: Istorija russkogo romana v dvuch tomach. II. M.-L. 1964, S. 121-148.

- Realizm russkoj literatury 60-ch godov XIX veka. Istoki i êstetičeskoe svoeobrazie. L. 1974. (zit. als L.M. Lotman)

L u b b o c k , Percy: The Craft of Fiction. London [1921] 1966.

L u k á c s , Georg: Essays über den Realismus. Berlin 1948.

- Beiträge zur Geschichte der Ästhetik. Berlin 1954.

- Probleme des Realismus. Berlin 1955.

- Der historische Roman. Berlin 1955.

- Wider den mißverstandenen Realismus. Hamburg 1958.

- Schriften zur Literatursoziologie. Ausgew. und eingel. v. P. Ludz. Neuwied a. Rh./Berlin-Spandau [2]1963.

L u k á c s , Georg: Ästhetik. I, 1, 2: Die Eigenart des Ästhetischen. Neuwied a. Rh./Berlin-Spandau 1963.

- Über die Besonderheit als zentrale Kategorie der Ästhetik. Neuwied/Berlin 1967.

L y n g s t a d , Aleksandra und Sverre: Ivan Goncharov. New York 1971.

M a a t j e , F.C.: Der Doppelroman. Eine literatursystematische Studie über duplikative Erzählstrukturen. Diss. Groningen 1964.

M a c h e r e y , Pierre: Zur Theorie der literarischen Produktion. Studien zu Tolstoj, Verne, Defoe, Balzac. Darmstadt/Neuwied 1974.

M a n n , Jurij V.: Čelovek i sreda. Zametki o "natural'noj škole". In: Voprosy literatury 9 (1968), S. 115-134.

- Filosofija i poëtika "natural'noj školy". In: Problemy tipologii russkogo realizma. Pod red. N.L. Stepanova i U.R. Fochta. M. 1969, S. 241-305.

- Utverždenie kritičeskogo realizma. Natural'naja škola. In: Razvitie realizma v russkoj literature v trech tomach. Red. U.R. Focht. I. M. 1972, S. 243-291.

- Formirovanie teorii realizma v Rossii v pervoj polovine XIX v. In: Razvitie realizma v russkoj literature. I, S. 292-342.

M a r k i e w i c z , H.: O typowości w literaturze. In: Ders.: Tradycje i rewizje. Kraków 1957, S. 97-145.

M a r x , Karl und Friedrich E n g e l s : Über Kunst und Literatur. Frankfurt/Wien 1968.

M a z o n , André A.: Gončarov kak cenzor. (K osveščeniju cenzorskoj dejatel'nosti I.A. Gončarova). In: Russkaja starina 3 (1911), S. 471-484.

- Un maître du roman russe. Ivan Gontcharov (1812-1891). Paris 1914. (Bibliothèque de l'Institut français de Saint-Pétersbourg. 3.)

M e d v e d e v , V.P.: Izučenie tvorčestva I.A. Gončarova v 9-m klasse. Kand. diss. (unveröff. Typoskr.). M. 1958.

M e r e ž k o v s k i j , D.S.: O pričinach upadka i o novych tendencijach sovremennoj russkoj literatury. SPb. 1893, S. 133-160.

- Gallereja mužskich portretov v proizvedenijach Gončarova. In: V.I. Pokrovskij (Hrsg.): I.A. Gončarov, S. 270-275.

- Večnye sputniki. Portrety iz istorii vsemirnoj literatury. SPb. ^{3}1910, S. 227-247.

M i c h a j l o v , P.M.: Literaturno-ëstetičeskie vzgljady I. A. Gončarova. In: Izvestija Krymskogo ped. in-ta 10 (1940), S. 73-130.

M i l l e r , O.F.: I.A. Gončarov. In: Ders.: Russkie pisateli posle Gogolja. Čtenija, reči i stat'i. II. SPb. 1886, S. 4-32.

M o l i n a r i , Sergio: Razionalità ed emozione. Osservazioni sullo stille di Ivan Gončarov. Padua 1970.

M o s e r , Charles A.: Antinihilism in the Russian Novel of the 1860's. London/The Hague/Paris 1964. (Slavistic Printings and Reprintings. 42.)

M u k a ř o v s k ý , Jan: Kapitoly z české poetiky. I-III. Praha [2]1948.

- Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik. München 1973.

M u s a t o v , E.I.: Iz tvorčeskoj istorii romana I.A. Gončarova "Oblomov". In: Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka 24 (1965), S. 341-345.

N a r o k o v , N.: Opravdanie Oblomova. In: Novyj žurnal 59 (1960), S. 95-108.

N e d z v e c k i j , V.A.: Realizm I.A. Gončarova. Kand. diss. (unveröff. Typoskr.). M. 1973.

- Realizm I.A. Gončarova. Avtoref. diss. M. 1973.

- Psichologičeskoe tečenie v literature kritičeskogo realizma. I.A. Gončarov. In: Razvitie realizma v russkoj literature. II, 1. M. 1973, S. 54-90.

N e u m a n n , Friedrich Wilhelm: Gončarovs Roman "Oblomov". Wiesbaden 1974. (Schriften der Mainzer Philosophischen Gesellschaft e.V. 3.)

N i k i t e n k o , A.V.: Dnevnik. II. M. 1955.

O d i n c e v , V.V.: Chudožestvennyj obraz i stil' (O romane I.A. Gončarova "Oblomov"). In: Ders.: O jazyke chudožestvennoj prozy. M. 1973, S. 51-60.

O s t r o g o r s k i j , V.P.: Gallereja ženskich portretov v proizvedenijach Gončarova. In: Pokrovskij (Hrsg.): I.A. Gončarov, S. 275-290.

- Ėtjudy o russkich pisateljach. I.A. Gončarov. SPb. [2]1910.

O v s j a n i k o - K u l i k o v s k i j , D.N.: Il'ja Il'ič Oblomov. Oblomovščina i Štol'c. In: Ders.: Istorija russkoj intelligencii. I. M. 1907, S. 274-329.

P e r e v e r z e v , V.F.: K voprosu o social'nom genezise tvorčestva Gončarova. In: Pečat' i rev. 1 (1923), S. 33-44; 2 (1923), S. 34-47.

- Tragedija chudožestvennogo tvorčestva u Gončarova. In: Vestnik Socialističeskoj akademii 5 (1923), S. 164-177.

- Social'nyj genezis oblomovščiny. In: Pečat' i rev. 2 (1925), S. 61-68.

- Obraz nigilista u Gončarova. In: Literatura i marksizm 1 (1928), S. 46-62.

P e t e r s , Jochen-Ulrich: Turgenevs "Zapiski ochotnika" innerhalb der očerk-Tradition der 40er Jahre. Zur Entwicklung des realistischen Erzählens in Rußland. Berlin 1972. (Veröffentl. der Abt. f. Slav. Spr. u. Lit. des Osteuropainstituts an der FU Berlin. 21.)

P i k s a n o v , N.K.: Roman Gončarova "Obryv" v svete social'noj istorii. L. 1968.

- (Hrsg.): I.A. Gončarov v vospominanii sovremennikov. L. 1969.

- Aleksandr Aduev. Social'no-psichologičeskij analiz obraza. In: Naučn. trudy Krasnodarskogo ped. in-ta 83 (1966), S. 20-66.

- Ženskie obrazy v "Obyknovennoj istorii" Gončarova. In: Naučn. trudy Krasnodarskogo ped. in-ta. 121 (1970), S. 82-107.

P i s a r e v , D.I.: Sočinenija v četyrech tomach. I: Stat'i i recenzii. 1859-1861. M. 1955, S. 3-17: "Oblomov". Roman Goncarova; S. 192-230: Pisemskij, Turgenev i Gončarov; S. 231-273: Ženskie tipy v romanach i povestjach Pisemskogo, Turgeneva i Gončarova.

P o k r o v s k i j , V.I. (Hrsg.): I.A. Gončarov. Ego žizn' i sočinenija. Sbornik istoriko-literaturnych statej. M. [2]1907.

P o l i t y k o , D.A.: I.A. Gončarov v literaturno-obščestvennoj bor'be 60-70-ch godov XIX veka. Roman "Obryv". Kand. diss. (unveröff. Typoskr.). M. 1950.

- Roman I.A. Gončarova "Obryv". Minsk 1962.

P o m o r s k a , Kristina: O členenii povestvovatel'noj prozy. In: Structure of Texts and Semiotics of Culture. Paris 1973, S. 349-371. (Slavistic Printings and Reprintings. 294.)

P o s p e l o v , G.N.: Tvorčestvo I.A. Gončarova. In: Ders.: Istorija russkoj literatury XIX veka. II, 1. M. 1962, S. 460-514.

P o u i l l o n , Jean: Temps et roman. Paris 1946.

P r u c k o v , N.I.: Masterstvo Gončarova-romanista. M.-L. 1962.

- Problemy chudožestvennogo metoda peredovoj russkoj literatury 40-50-ch godov XIX veka. Istoriko-literaturnye očerki. Pod. red. A.G. Cejtlina. Groznyj 1967.

P u s t o v o j t , P.G.: Stilevye i jazykovye osobennosti romana I.S. Turgeneva "Otcy i deti". In: Russkij jazyk v škole 5 (1954), S. 8-16.

R a j n o v , T.I.: "Obryv" Gončarova kak chudožestvennoe celoe. In: Voprosy teorii i psichologii tvorčestva 7 (Char'kov 1916), S. 32-75.

R a p p , H.: The Art of Ivan Goncharov. In The Slavonic and East European Review 37 (1958), S. 370-395.

R a s t i e r , François: Die Ebenen der Zweideutigkeit im Drama. In: Herta Schmid (Hrsg.): Moderne Dramentheorie. Kronberg 1975, S. 220-225.

R a t t n e r , Joseph: Verwöhnung und Neurose. Seelisches Kranksein als Erziehungsfolge. Zürich 1968.

R e h m , Walter: Gontscharow und Jacobsen oder Langeweile und Schwermut. Göttingen 1963. (Kleine Vandenhoeck-Reihe. 154-156.)

R y b a s o v , A.P.: Literaturno-ėstetičeskie vzgljady Goňcarova. In: I.A. Gončarov: Literaturno-kritičeskie stat'i i pis'ma. L. 1938.

- Gončarov. M. 1957.

S a b u r o v , A.A.: "Vojna i mir" Tolstogo. Problematika i poėtika. M. 1959.

S a l b e r , Wilhelm: Die Kunst der Charakterschilderung. Weinheim/Berlin 1955.

S a l t y k o v - Š č e d r i n , M.E.: Uličnaja filosofija (Po povodu 6-j glavy 5-j časti romana "Obryv"). In: I.A. Gončarov v russkoj kritike, S. 196-234.

S c h m i d , Herta (Hrsg.): Moderne Dramentheorie. Kronberg 1975.

S c h m i d , Wolf: Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München 1973. (Beihefte zu Poetica. 10.)

S c h m i d t , W.H.: Nihilismus und Nihilisten. Untersuchungen zum Typisierungsproblem im russischen Roman der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. München 1974. (Forum Slavicum. 38.)

S c h m i d t - H e n k e l , Gerhard: Mythos und Dichtung. Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert. Bad Homburg v.d. H./ Berlin/Zürich 1967.

S c h u l z , Robert K.: The Changing Portrayal of the German as a Character in the Prose Works of I.A. Gončarov, I.S. Turgenev, F.M. Dostoevskij, and L.N. Tolstoj. Diss. The Florida State University 1970.

S e l g e , Gabriele: Anton Čechovs Menschenbild. Materialien zu einer poetischen Anthropologie. München 1970. (Forum Slavicum. 15.)

Š e l g u n o v , N.V.: Talantlivaja bestalantlivost'. In: Gončarov v russkoj kritike, S. 235-276.

S e t c h k a r e v , Vsevolod: Andrej Štol'c in Gončarov's "Oblomov". An Attempted Reinterpretation. In: To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday. III. The Hague/Paris 1967, S. 1799-1805.

- Ivan Goncharov. His Life and his Works. Würzburg 1974. (Colloquium Slavicum. 4.) (zit. als Setchkarev)

S k a b i č e v s k i j , A.M.: Staraja pravda. In: I.A. Gončarov v russkoj kritike, S. 277-328.

Š k l o v s k i j , Viktor B.: O teorii prozy. M. 1929, S. 91-129: Kak sdelan 'Don Kichot'; S. 205-225: Ornamental'naja proza.

S k v o z n i k o v , V.: Oblomov i oblomovščina. In: I.A. Gončarov: Oblomov. M. 1973, S. 5-24.

S o l o v' e v , N.I.: Rodstvo i kipučie strasti. Kritika romana Gončarova "Obryv". In Ders.: Iskusstvo i žizn'. III. M. 1969, S. 258-279.

S t a n z e l , Franz: Typische Formen des Romans. Göttingen [4]1970.

S t i l m a n , Leon: Oblomovka Revisited. In: The American Slavic and East European Review 7 (1948), S. 45-77.

S t o j a n o v a , G.: Literaturno-èstetičeskie vzgljady I.A. Gončarova. In: Nacional'naja konferencija prepodavatelej russkogo jazyka i literatury. Varna 1972, S. 151-155.

S t r i e d t e r , Jurij: Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution. In: Ders. (Hrsg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München 1971, S. IX-LXXXIII. (Uni-Taschenbücher. 40.)

T a b o r i s s k a j a , E.M.: Prostranstvenno-vremennye otnošenija v romane "Oblomov". O svoeobrazii realizma Gončarova. In: Metod i masterstvo. Sbornik statej. I. Vologda 1970, S. 120-130.

- O ponjatii "prostranstvo geroja" (Na materiale romana I.A. Gončarova "Oblomov"). In: Izvestija Voronežskogo ped. in-ta 148 (1974), S. 43-64.

T i c h o m i r o v , V.N.: Vnutrennij monolog v romanach Turgeneva i Gončarova ("Dym" - "Obryv"). In: Uč. zap. Orlovskogo ped. in-ta 27 (1964), S. 206-223.

- Struktura obraza Rajskogo v romane Gončarova "Obryv". In: Uč. zap. Kurskogo gos. ped. in-ta 41 (Orel 1968), S. 15-32.

- Tradicii romantizma v tvorčestve Turgeneva i Gončarova. In: Vtoroj mežvuzovskij Turgenevskij sbornik. Orel 1968, S. 72-86.

- Sravnitel'no-tipologičeskoe issledovanie romanov Turgeneva "Dym" i Gončarova "Obryv". Problema chudožestvennogo masterstva. Kand. diss. (unveröff. Typoskr.). Kirovograd 1971.

- Sravnitel'no-tipologičeskoe issledovanie romanov Turgeneva "Dym" i Gončarova "Obryv". Problema chudožestvennogo masterstva. Avtoref. diss. Kirovograd 1971.

Tipy Gončarova. Red. N.D. Noskova [u.a.]. In: Slovar' literaturnych tipov. VII. SPb. 1914.

T y n j a n o v , Jurij: Über die literarische Evolution. [O literaturnoj èvoljucii. In: Ders.: Archaisty i novatory. L. 1929, S. 30-47.] In: Jurij Striedter (Hrsg.): Russischer Formalismus, S. 432-461.

U s p e n s k i j , Boris A.: Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform [Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy. M. 1970]. Hrsg. und bearb. v. K. Eimermacher. Übers. v. Georg Mayer. Ffm. 1975 (Edition Suhrkamp. 673.)

U t e v s k i j , L.S.: Žizn' Gončarova. M. 1931.

U t i n , E.I.: Literaturnye spory našego vremeni. In: Vestnik Evropy 11 (1869), S. 347-374.

V i n o g r a d o v , V.V.: Gogol' i natural'naja škola. L. 1925.

- Evoljucija russkogo naturalizma. Gogol' i Dostoevskij. L. 1929 [Nachdruck: Cleveland, Ohio 1967].

- O jazyke Tolstogo (50-60-e gody). In: L.N. Tolstoj. I. M. 1939, S. 117-220. (Literaturnoe nasledstvo. 35 -36.)

V o e n s k i j , K.A.: Gončarov-cenzor. In Russkij vestnik 10 (1907), S. 571-578.

W a t t , Ian: The Rise of the Novel. Berkley/Los Angeles 1965.

W e l l e k , René und Austin W a r r e n : Theorie der Literatur [Theory of Literature. New York 1942] Frankfurt/Berlin 1966.

W e l l e k , René: Grundbegriffe der Literaturkritik [Concepts of Criticizm. New Haven/London 1963]. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1965. (Sprache und Literatur. 24.)

W u n d e r l i c h , Dieter: Terminologie des Strukturbegriffs. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Hrsg. v. Jens Ihwe. I. Ffm. 1971, S. 91-140.

Z a c h a r k i n , A.F.: Roman I.A. Gončarova "Oblomov". M. 1963.

III. LEXIKA, NACHSCHLAGEWERKE UND SONSTIGE LITERATUR

Brockhaus-Enzyklopädie. I-XX. 17., neubearb. Aufl. des Großen Brockhaus. Wiesbaden 1966-1974.

Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold und Volker Sinemus. I: Literaturwissenschaft. München [3]1975. (dtv. Wissenschaftliche Reihe. 4226.)

J a k o b s o n , Roman: Zur Struktur des russischen Verbums. In: Characteria Guil. Mathesio oblata. Prag 1932, S. 74-84.

L a u s b e r g , Heinrich: Handwörterbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. München [2]1973.

L i n k , Jürgen: Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis. München 1974. (Uni-Taschenbücher. 305.)

P e š k o v s k i j , A.M.: Russkij sintaksis v naučnom osveščenii. M. 1934.

S t e n d e r - P e t e r s e n , Adolf: Geschichte der russischen Literatur. I-II. München 1957.

T s c h i ž e w s k i j , Dmitrij: Russische Literaturgeschichte. I-II. München 1964-1967.

V a s m e r , Max: Russisches etymologisches Wörterbuch. I-III. Heidelberg 1950-1958.

W i l p e r t , Gero v.: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart ^{4}1964.

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

83. Baumann, W.: Die Sage von Heinrich dem Löwen bei den Slaven. 1975. 185 S.
84. Everts-Grigat, S.: V. V. Majakovskij: Pro ěto. Übersetzung und Interpretation. 1975. 262 S.
85. Mirsky, S.: Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs. 1975. VIII, 112 S.
86. Ditterich, M.: Untersuchungen zum altrussischen Akzent anhand von Kirchengesangshandschriften. 1975. 147 S.
87. Cummins, G. M.: The Language of the Old Czech *Legenda o svaté Kateřině*. 1975. VIII, 371 S.
88. Földeak, H.: Neuere Tendenzen der sowjetischen Science Fiction. 1975. VI, 208 S.
89. Drews, P.: Devětsil und Poetismus. Künstlerische Theorie und Praxis der tschechischen literarischen Avantgarde am Beispiel Vítězslav Nezvals, Jaroslav Seiferts und Jiří Wolkers. 1975. 330 S.
90. Schönle, P. W.: Zur Wortbildung im modernen Russisch. 1975. VIII, 195 S.
91. Okuka, M.: Sava Mrkalj als Reformator der serbischen Kyrilliza. Mit einem Nachdruck des *Salo debeloga jera libo Azbukoprotres*. 1975. 123 S.
92. Neuhäuser, R.: The Romantic Age in Russian Literature: Poetic and Esthetic Norms. An Anthology of Original Texts (1800-1850). 1975. VIII, 300 S.
93. Döring, J. R. (Hrg.): Literaturwissenschaftliches Seminar: Zur Analyse dreier Erzählungen von Vl. I. Dal'. Mit einem methodologischen Geleitwort von Johannes Holthusen.1975. 203 S.
94. Alexander, R.: Torlak Accentuation. 1975. XVI, 806 S.
95. Schenkowitz, G.: Der Inhalt sowjetrussischer Vorlesestoffe für Vorschulkinder. Eine quantifizierende Corpusanalyse unter Benutzung eines Computers. 1976. 767 S.
96. Kitch, F. C. M.: The Literary Style of Epifanij Premudryj. *Pletenije sloves*. 1976. 298 S.
97. Eschenburg, B.: Linguistische Analyse der Ortsnamen der ehemaligen Komitate Bács und Bodrog von der ungarischen Landnahme (896) bis zur Schlacht von Mohács (1526). 1976. 156 S. 3 Kt.
98. Lohse, H.: Die Ikone des hl. Theodor Stratilat zu Kalbensteinberg. Eine philologisch-historische Untersuchung. 1976.XX,242 S.
99. Erbslöh, G.: "Pobeda nad solncem". Ein futuristisches Drama von A. Kručenych. Übersetzung und Kommentar. (Mit einem Nachdruck der Originalausgabe.) 1976. 121 S.
100. Koszinowski, K.: Die von präfigierten Verben abgeleiteten Substantive in der modernen serbokroatischen Standardsprache. Eine Untersuchung zu den Präfixen do, iz, na, za. 1976. 271 S.
101. Leitner, A.: Die Erzählungen Fedor Sologubs. 1976. 249 S.
102. Lenga, G.: Zur Kontextdeterminierung des Verbalaspekts im modernen Polnisch. 1976. VIII, 233 S.
103. Zlatanova, R.: Die Struktur des zusammengesetzten Nominalprädikats im Altbulgarischen. 1976. VIII, 220 S.
104. Krupka, P.: Der polnische Aphorismus. Die "Unfrisierten Gedanken" von Stanisław Jerzy Lec und ihr Platz in der polnischen Aphoristik. 1976. 197 S.

1 9 7 7

105. Pogačnik, J.: Von der Dekoration zur Narration. Zur Entstehungsgeschichte der slovenischen Literatur. 1977. 165 S.
106. Bojić, V.: Jacob Grimm und Vuk Karadžić. Ein Vergleich ihrer Sprachauffassungen und ihre Zusammenarbeit auf dem Gebiet der serbischen Grammatik. 1977. 257 S.
107. Vintr, J.: Die ältesten čechischen Evangeliare. Edition, Text- und Sprachanalyse der ersten Redaktion. 1977. 367 S.
108. Lohff, U. M.: Die Bildlichkeit in den Romanen Ivan Aleksandrovič Gončarovs (1812-1891). 1977. XVI, 244 S.
109. Regier, Ph. R.: A Learner's Guide to the Old Church Slavic Language. Part 1: Grammar with Exercises. 1977. XLIV, 368 S.
110. Worth, D. S.: On the Structure and History of Russian. Selected Essays. With a Preface by Henrik Birnbaum. 1977. X, 276 S.
111. Schulte, B.: Untersuchungen zur poetischen Struktur der Lyrik von Sima Pandurović. *Posmrtne počasti*. 1977. 345 S.
112. Albert, H.: Zur Metaphorik in den Epen *Živana, Medvjed Brundo, Utva* und *Ahasver* des kroatischen Dichters Vladimir Nazor. 1977. 171 S.
113. Girke, W. und H. Jachnow (Hrgb.): Slavistische Linguistik 1976. Referate des II. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens (5. - 7. 10. 1976). 1977. 261 S.
114. Matuschek, H.: Einwortlexeme und Wortgruppenlexeme in der technischen Terminologie des Polnischen. 1977. VIII, 417 S.
115. Schreier, H.: Gogol's religiöses Weltbild und sein literarisches Werk. Zur Antagonie zwischen Kunst und Tendenz. 1977. 123 S.
116. Beiträge und Skizzen zum Werk Ivan Turgenevs. 1977. 142 S.

1978

117. Neureiter, F.: Geschichte der kaschubischen Literatur. Versuch einer zusammenfassenden Darstellung. 1978. 281 S.
118. Russell, M.: Untersuchungen zur Theorie und Praxis der Typisierung bei I. A. Gončarov. 1978. 401 S.