

Brümmer Christoph

Beiträge  
zur Entwicklungsgeschichte  
der frühen Romane  
L. M. Leonovs

"Barsuki", "Vor", "Sot'", "Skutarevskij",  
"Doroga na okean"

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>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen,  
insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages  
unzulässig.

# SLAVISTISCHE BEITRÄGE



BEGRÜNDET VON ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON JOHANNES HOLTHUSEN

REDAKTION: PETER REHDER

Band 51

CHRISTOPH BRÜMMER

BEITRÄGE ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE  
DER FRÜHEN ROMANE L. M. LEONOV'S

„Barsuki“ – „Vor“ – „Sot“ – „Skutarevskij“ – „Doroga na okean“

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN  
1971

0 771 4424

ISBN 3-87690-056-5

**Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1971**  
**Abteilung der Fa. Kubon & Sagner, München**  
**Druck: Fa. W.u.I.M. Salzer**  
**München 2, Schleißheimerstr.20**

## Inhaltsverzeichnis

I.	Biographische Einführung . . . . .	7
	1. Der historische Hintergrund . . . . .	11
	2. Zarjad'e . . . . .	13
	3. Maksim Leonovič Leonov (1872 - 1929) . . . . .	16
	4. Leonid Maksimovič Leonov (*1899) . . . . .	21
	5. Im Bürgerkrieg . . . . .	28
	6. Experimentelle Prosa . . . . .	39
II.	Die Romane	
	A) Der Erzählgegenstand . . . . .	47
	1. Die äußere und die innere Geschichte . . . . .	49
	a) Barsuki (Die Dachse) . . . . .	49
	b) Vor (Der Dieb) . . . . .	56
	c) Sot' . . . . .	66
	d) Skutarevskij . . . . .	75
	e) Doroga na okean (Der Weg zum Ozean) . . . . .	87
	2. Die Thematik . . . . .	103
	a) Kulturpessimismus und seine Überwindung . . . . .	103
	b) Der "russische Koeffizient" . . . . .	108
	c) Die Rolle der Intelligenz . . . . .	110

B) Erzählweise und Erzählhaltung . . . . .	114
1. Der Romananfang und seine strukturbestimmende Bedeutung . . . . .	115
2. Moralischer Appell und Erzählweise . . . . .	136
a) Beschreibung: Der "schwankende Schein der Dinge" . . . . .	140
b) Szene und auktorialer Erzähler . . . . .	148
C) Die Erzähltechnik: Verknüpfung und zeit-räumliche Ordnung der Erzählphasen und Handlungs- stränge . . . . .	160
1. Einsträngiges Erzählen (Barsuki, Sot') . . . . .	163
2. Mehrsträngiges Erzählen (Vor, Skutarevskij, Doroga na okean) . . . . .	174

### Anhang

1. Ein Brief Maksim Gor'kijs . . . . .	203
2. Originaltexte . . . . .	207
3. Tafeln . . . . .	211
Nr.1 - 5: Zeit-Diagramme	
Nr.6 - 8: Verlauf der Erzählstränge	
4. Literaturverzeichnis . . . . .	220

## I. Biographische Einführung

Leonid Maksimovič Leonov, Träger zahlreicher Literaturpreise, Vorstandssekretär des sowjetischen Schriftstellerverbandes und Deputierter im Obersten Sowjet, feierte 1969 seinen siebzigsten Geburtstag. Die literarische Fachpresse der Sowjetunion nahm nur wenig Notiz von diesem Ereignis<sup>1</sup>. Zwar fanden Leonov und seinem Werk zu Ehren in Moskau und Leningrad literaturwissenschaftliche Tagungen statt, erschien zur gleichen Zeit eine Sammlung von Aufsätzen unter dem Titel "Tvorčestvo Leonida Leonova"<sup>2</sup> und wurde mit den Vorbereitungen einer neuen Gesamtausgabe der Werke Leonovs begonnen, doch im Ergebnis spiegeln alle diese Bemühungen nur die Tatsache wider, daß die kritischen Möglichkeiten anscheinend erschöpft sind: In der sowjetischen Wissenschaft hat sich ein relativ einheitliches Leonov-Bild durchgesetzt, das zwar hin und wieder neu formuliert wird, neue Erkenntnisse aber sind von dieser Seite kaum noch zu erwarten. So ist es bezeichnend, daß das Thema "Leonov und die zeitgenössische Literatur" auf der Leningrader Tagung "praktisch nur gestellt", aber nicht mehr diskutiert wurde<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Ein Beispiel: V.Kovskij, Posvjaščajetsja Leonidu Leonovu, in: Voprosy literatury 13 (1969) H.9, S.245-247.

<sup>2</sup> AN SSSR, Institut Russkoj literatury (Puškinskij dom), Tvorčestvo Leonida Leonova. Issledovanija i soobščeniya. Vstreči s Leonovym. Bibliografija. Pod red. V.A.Kovaleva. Leningrad 1969 (im folgenden: Issledovanija).

<sup>3</sup> Die beiden Tagungsberichte von E.V.Starikova (Moskau) und V.N.Baskakov (Leningrad) in: Vestnik AN SSSR (Otdelenie literatury i jazyka) 28 (1969) Vyp.8, S.128-130.

Seit 1953 hat Leonov mit zwei Ausnahmen<sup>4</sup> nur noch journalistische Arbeiten veröffentlicht, und es scheint, als müsse er nach jahrzehntelangen, oft spektakulären Erfolgen nun im Alter erleben, wie selbst im eigenen gesellschaftlichen Lager die tatsächlichen oder vermeintlichen Mängel seiner Werke wieder stärker ins Blickfeld gerückt werden. Selbst jene Romane, mit denen er in den dreißiger Jahren seinen fortschrittlichen Gesinnungswandel unter Beweis stellte<sup>5</sup> und die im Westen weitgehend auf enttäuschte Ablehnung stießen, finden heute auch unter den sozialistischen Kritikern keine uneingeschränkte Zustimmung mehr. So bemängelte man erst kürzlich, Leonov habe der in den dreißiger Jahren einsetzenden Tendenz zur Objektivierung der Prosa entgegengewirkt, er habe das lyrische Ich übermäßig betont und "Doroga na okcan" müsse als "Roman der Einschätzungen" bezeichnet werden, "in dem Satire, Ironie, Zufälle, Utopie und die Heroisierung des Helden vordergründig blieben"<sup>6</sup>.

Obwohl Leonovs Romane und Erzählungen auch heute noch zu den meistgelesenen in der Sowjetunion gehören und seine Stücke häufig inszeniert werden, ist er nicht der "große alte Mann" der jungen sowjetischen Literatur des sozialistischen Realismus geworden; unbeschadet seiner hohen gesellschaftlichen Stellung in der heutigen UdSSR ist die

<sup>4</sup> 1961 erschien in der Pravda die sogenannte "Kino-Erzählung" (kino-povest') "Die Flucht des Mr. McKinley" (Begstvo mistera Mak-Kinli); 1963 erschien die schon 1940 begonnene Erzählung "Evgenia Ivanovna" (Originaltitel in lateinischer Schrift). Leonovs schriftstellerische Tätigkeit beschränkte sich in den fünfziger Jahren weitgehend auf die Umarbeitung der meisten seiner früheren Werke.

<sup>5</sup> "Sot'" (1930), "Skutarevskij" (1932), "Doroga na okean" (1935).

<sup>6</sup> R. Opitz, Das Menschenbild in der russischen Sowjetliteratur. Referat auf der Internationalen wissenschaftlichen Konferenz "50 Jahre Sowjetliteratur", 17.-19. Oktober 1967 in Jena. Zitiert nach dem Tagungsbericht von G. Schaumann in: Zeitschrift für Slawistik 14 (1969) H.2, S.253-266; hier S.258.



Kritik seiner Werke ambivalent geblieben: Leonovs Frühwerk gilt - vielleicht unvermeidlich angesichts seiner kleinbürgerlichen Herkunft - als literarische Jugendsünde, und erst der dritte Roman, "Sot'" (1930), wird als Versuch des Übergangs vom bloßen literarischen "Weggenossen" (popuťik) zum loyalen Schriftsteller des sozialistischen Aufbaus überwiegend positiv gewertet.

Gerade jene "Jugendsünden" der zwanziger Jahre - vor allem die Romane "Barsuki" (1924) und "Vor" (1927) - waren seinerzeit auch im westlichen Ausland auf Interesse gestoßen, das hier später im gleichen Maße erlahmte, wie Leonov selbst sich von ihnen distanzierte. Nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen in der Bundesrepublik nur eine frühe Erzählung und "Die Dachse" (Barsuki) in einer Neuauflage<sup>7</sup>, und selbst in der DDR hatte man Mitte der fünfziger Jahre noch Schwierigkeiten mit dem Verkauf der neu aufgelegten "Ausgewählten Werke in Einzelausgaben"<sup>8</sup>.

Dieses mangelnde Interesse hat gewiß nicht nur literarische Ursachen; daher ändert es auch nichts an der Tatsache, daß Leben und Werk Leonid Maksimovič Leonovs eine große Bedeutung für die Erforschung der sowjetischen Literatur besitzen.

Über das Leben Leonovs weiß man nicht viel. In Monographien und Literaturgeschichten tauchen immer wieder die gleichen, oft willkürlich anmutenden Lebensdaten auf, mit denen einzelnen, oft nebensächlichen Erlebnissen und Erinnerungen prägende Bedeutung zugemessen wird, während darüber hinaus wesentliche Zusammenhänge im Dunkeln bleiben. Zu dem unvollkommenen Wissen über sein Leben hat Leonov selbst beigetragen. 1924 um einen autobiographischen Beitrag für einen Sammelband gebeten, brachte er

<sup>7</sup> Leonid Leonow, Aufzeichnungen eines Kleinstädters. Übers. von Hane Ruoff. Hamburg, München 1962; Ders., Die Dachse. Übers. von Heddy Pross-Werth. Neuwied/Rh., Berlin 1963; 2.Auflage 1968.

<sup>8</sup> Wolfgang Lehmann, Unser Porträt: Leonid Leonov, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig) 124 (1957) S.704-705.

folgende Zeilen zu Papier:

Am 19. Mai 1899 (alter Stil) wurde ich in Moskau geboren. Dem Herkommen nach als Bauer des Gouvernements Kaluga. Wir lebten in einem düsteren Winkel, Großvater besaß einen Laden in Zarjad'e. Vater war Bauern-dichter, Autodidakt, Journalist.

Ich absolvierte das 3. Moskauer Gymnasium (1918). Die Aufnahme in die Universität wurde mir verweigert (1922, nach der Entlassung aus der Roten Armee), auch in Archangel'sk habe ich gelebt (noch unter Nikolaus, in den Jahren 1909-10 war mein Vater dorthin verbannt worden). Ich liebe den Norden.

Ich habe viele Gedichte geschrieben. Mit Prosa befasse ich mich seit dem Beginn des Jahres 1922. Als erstes wurde "Buryga" veröffentlicht (Al'manach "Šipovnik", 1922).

Moskau, 30. Januar 1924

Leonid Leonov <sup>9</sup>

Von den 64 in diesem Band zusammengefaßten autobiographischen Skizzen ist diese bei weitem die kürzeste und in ihrer stichwortartigen Knappheit nur mit jener Michail Zoščenkos zu vergleichen <sup>10</sup>. Auch später, als bekannter und viel gerühmter Schriftsteller, ist Leonov nicht von seiner autobiographischen Zurückhaltung abgewichen, hat lediglich diesen oder jenen hier bereits angedeuteten Punkt mit einzelnen Erinnerungsbildern illustriert, ist aber selten darüber hinausgegangen.

Die Erklärung für diese Zurückhaltung gab Leonov selbst in einem Gespräch mit E.V. Starikova im Jahre 1959. Dort heißt es, Ereignisse und Erlebnisse seines Lebens und die Gedanken über sie spiegelten sich in dieser oder jener Form auf den Seiten seiner Bücher wider, "weil dem Schriftsteller aus Berufung ... sein eigenes Werk als einzig wahrhafte Biographie erscheint", die um so reicher sein könne, als sie es erlaube, die geistigen Stationen eines schöpferischen Weges wie durch eine Lupe zu betrachten und ihre inneren Verbindungslinien zu erkennen <sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Vl. Lidin (Hrsg.), Pisateli. Avtobiografii i portrety sovremennyh russkich prozaikov. Moskva 1926, S.161.

<sup>10</sup> Ebenda S.121.

<sup>11</sup> Abgedruckt in: Sovetskie pisateli. Avtobiografii v dvuch tomach. Band 1, Moskva 1959, S.662-666 (im folgenden: Gespräch); hier S.666.

Angesichts dieser schriftstellerischen Voraussetzung Leonovs ist es notwendig, mehr über sein Leben in Erfahrung zu bringen als er selbst zu sagen bereit ist. Dieser Versuch kann sich auf eine sehr umfangreiche Leonov-Literatur stützen, die allerdings in neuerer Zeit fast nur noch apologetischen Charakter hat und peinlich bemüht ist, die von Leonov selbst gezogenen biographischen Grenzen nicht zu überschreiten. Eine erwähnenswerte Ausnahme in diesem Zusammenhang bildet das Werk F.Vlasovs<sup>12</sup>, dem ich manche Anregung verdanke.

### 1. Der historische Hintergrund

Leonovs bewußtes Leben begann im Zeichen weitreichender gesellschaftlicher Veränderungen, die für die damaligen Zeitgenossen schwer durchschaubar waren. Mit einiger Verzögerung war das Rad der industriellen Revolution auch in Rußland in Bewegung geraten. Im letzten Jahrzehnt des alten Jahrhunderts hatte sich die Zahl der Arbeiter auf fast 2,5 Millionen erhöht und damit verdoppelt. Die Eisen- und Stahlproduktion Rußlands hatte sich von 1860 bis 1900 mehr als verzehnfacht; die Gesamtlänge des Eisenbahnnetzes betrug gegenüber 22300 Kilometer am Ende der achtziger Jahre nun (1902) 56200 Kilometer<sup>13</sup>. Ausgelöst durch Hungersnöte und unwürdige Arbeits- und Wohnbedingungen, kam es in den achtziger Jahren immer häufiger zu Streikbewegungen, die mehr und mehr politische Ziele verfolgten. Angesichts dieser stürmischen Entwicklung, konnte sich kaum noch jemand der Einsicht verschließen, daß es trügerisch gewesen war zu hoffen, Rußland könne durch seine besonderen Eigenarten - etwa durch Ausnutzung und Ausbau der bereits existierenden Dorfgemeinschaften (mir) oder durch die Belebung der angeblich in der breiten Masse des Volkes schlum-

---

<sup>12</sup> F.Vlasov, Poézija Žizni. Moskva 1961.

<sup>13</sup> Zahlenangaben nach Günther Stökl, Russische Geschichte. Stuttgart 1962, S.562ff.

mernden Kräfte - das abschreckende westeuropäische Beispiel umgehen und die kapitalistische Phase sozialer Mißstände und latent revolutionärer Situationen überspringen. Obwohl noch immer weit überwiegend Agrarland, war Rußland zu Beginn des 20. Jahrhunderts längst in die industriekapitalistische Phase eingetreten.

Vor diesem sozialen Hintergrund zeichneten sich um die Jahrhundertwende im wesentlichen drei politische Strömungen ab: die außenpolitisch imperialistisch-expansive und innenpolitisch repressiv-beschwichtigende Politik der Regierung unter Nikolaus II., Liberalismus und Marxismus. Die Politik der Regierung in diesen Jahren läßt sich kaum so eindeutig definieren, wie es oben geschehen ist, denn eines ihrer hervorstechendsten Merkmale war aus Unsicherheit geborene Planlosigkeit. Das autokratische System setzte einen starken Autokrator voraus, wie es Alexander III., wenn auch im reaktionären Sinn, noch gewesen war. Von dem willensschwachen und weichen Nikolaus II. war dagegen kein Konzept zu erwarten, den immer dringender sich stellenden gesellschaftspolitischen und sozialen Fragen zu begegnen. Auf der anderen Seite hatte der Liberalismus den durch die Ermordung Alexanders II. (1881) erlittenen Rückschlag überwunden. Die verschiedensten liberalen Gruppierungen waren sich in zwei wesentlichen Programmpunkten einig: "Kampf gegen das herrschende System bürokratischer Bevormundung ... und Ablehnung gewalttätig revolutionärer Methoden."<sup>14</sup> Auf dem linken Flügel der Liberalen, zum Teil schon im sozialrevolutionären Lager, stand ein Großteil der russischen Intelligenz.

Die marxistische Bewegung hatte um die Jahrhundertwende starken Zulauf erhalten, als die Hoffnung auf die vermeintlich revolutionäre Gesinnung der bäuerlichen Massen endgültig begraben worden war und die Marxisten mehr und mehr in der Politisierung der Arbeiter ihre primäre Aufgabe sahen. Seit 1898 gab es die Russische Sozialdemokratische

---

<sup>14</sup> Ebenda S.593.

Arbeiterpartei, der Lenin ein Jahr später beitrug und die sich 1903 auf dem Zweiten Parteikongreß in London in Bolschewisten und Menschewisten spaltete.

Es ist erstaunlich, daß in dieser Atmosphäre der sozialen Unruhe und politischen Unsicherheit, der Unterdrückung und Konspiration, der Streiks, der Studentenunruhen und der erbitterten Auseinandersetzungen zwischen materialistischen und idealistischen Ideen in Rußland eine Zeitspanne anbrach, die man später das "silberne Zeitalter" der russischen Kultur genannt hat. Mit dem Symbolismus wandte sich die bedeutendste literarische Strömung dieser Zeit von der Nützlichkeitsforderung Belinskijs und Pisarevs ab, setzte sich zunächst eine Vervollkommnung der künstlerischen Form und Technik zum Ziel und strebte später nach einer Verschmelzung der Kunst mit mystischen Elementen einer metaphysischen Philosophie zu einer - von Vladimir Solov'ev so genannten - "Theurgie"<sup>15</sup>.

Neben dem Symbolismus gab es auch weiterhin eine sozialkritische Literaturströmung, aber sie gewann keine der symbolistischen Schule vergleichbare Bedeutung. Überdies wurde der Elan der sozialkritischen Schriftsteller durch das Scheitern der Revolution von 1905 für einige Jahre gebrochen. Selbst Maksim Gor'kij, der führende Vertreter dieser Richtung, durchlebte nach 1905 eine Periode der Zweifel und religiös-mystischen Anwandlungen.

## 2. Zarjad'e

Erst wenn man sich den gesellschaftspolitischen Hintergrund dieser Zeit ins Gedächtnis gerufen hat, kann der Kontrast deutlich werden, der zwischen der sich allgemein überstürzenden Entwicklung und dem nach uralten Traditionsmustern ablaufenden Leben im kleinbürgerlichen Milieu des Moskauer Stadtteils Zarjad'e bestand, wo Leonov im März

<sup>15</sup> Vgl. Literaturnye manifesty. Ot simvolizma k Oktjabrju. Band 1. Hrsg. von N.L.Brodskij u.a. Moskva 1929; Nachdruck München 1969 = Slavische Propyläen Band 64, I, S.34.

1899 geboren wurde. In den engen, düsteren Gassen Zarjad'es war die Zeit stehengeblieben. Die Menschen, die hier lebten, waren kleine Handwerker und Händler oft bäuerlicher Abkunft, die selbst oder deren Vorfahren es nach Moskau verschlagen hatte. Hier gab es noch kein organisiertes Proletariat wie in Petersburg, und die kleinbürgerliche Krämerenge war eine seltsame Verbindung mit den patriarchalisch-altertümlichen Lebensformen des Dorfes eingegangen. Leonov selbst hat in seinem ersten Roman das alte Zarjad'e und seine Bewohner geschildert:

Das Leben hier ist schwer und hart. Leute verschiedenster Herkunft und jeden Standes bevölkern die trostlosen steinernen Häuserzeilen; ein namenloses Kopekenvölkchen, ein kleines Ameisenvolk... Das Leben hier gleicht einem langsam kreisenden Schwungrad, doch alle Speichen drehen sich einzeln... In den Nebengassen aber ist es blau von Schnee und Dunst. Die Häuser dort gleichen stupsnasigen Kindern, angestaubten, hinfälligen Männchen oder dickbäuchigen Kaufleuten mit Schildern vorm Bauch, die ihre Schätze preisen. (16)

In einer dieser Gassen besaß Leonovs Großvater väterlicherseits einen Kramladen, in dem der Enkel ungezählte Tage seines Lebens zugebracht hat. Wie es dort gewöhnlich zugeing, beschreibt er an gleicher Stelle in "Barsuki":

Die Tür fliegt sperrangelweit auf. Dampf wälzt sich über den Boden, und das Nikola-Flämmchen erzittert. Pelzjoppen, Bauernröcke, das dünne Mäntelchen eines hageren Schlaumeiers von Beamten, der pudschwere Diplomatenpelz einer Kaufmannsfrau schieben herein. Hirse rinnt raschelnd, das Brotmesser klappert, Kupfermünzen klimpern. Die Brotregale werden kahl, die Zuckerfässer leer, der Boden der Petroleumbütte tritt hervor, die eingefrorene Eisenpumpe erstickt im Schmieröl. Es ist laut und eng. In trägen Bächen fließt das Silber in die eichene Händlerlade; dahinein springen auch die Fünfer, dunkel wie das Antlitz des Moskauer Nikola.

Um diese Zeit ist selbst die Sonne im frostigen Dunst über Zarjad'e ein frostglühender kupferner Fünfer. (17)

In diese Gassen und Häuser drang kaum ein Hauch von Revo-

<sup>16</sup> Leonid Leonov, Barsuki. 3.Aufl. Moskva, Leningrad 1927, S.18ff. Alle weiteren Textangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>17</sup> Ebenda S.22.

lution; man lebte nach den uralten Gesetzen von Profit und Verlust und bewahrte dennoch oft strenge Gottesfürchtigkeit. Viele Bewohner Zarjad'es waren früher einmal Leibeigene gewesen. Zu ihnen gehörte auch der andere Großvater Leonovs, Petr Vasilevič Petrov, aber auch er war schon seit Jahrzehnten in Zarjad'e ansässig und betrieb einen Handel mit Altpapier und allerlei Gerümpel. Ein Hüne von Gestalt und Stimme, war er allen Sinnenfreuden des Lebens herzlich zugeneigt. Im Kukuevskij Wirtshaus war er Stammgast, galt als Meister im Damenspiel und rauflustiges Original, mit dem man sich besser nicht anlegte. Hin und wieder versank er in einen zweiwöchigen Alkoholrausch; wenn er dann wieder auftauchte, so erinnert sich Leonov, wankte er verhalten fluchend durchs Zimmer und befahl mit heiser flüsternder Stimme, nur ja die Kinder nicht zu kränken<sup>18</sup>. Seinem Großvater schon war es seinerzeit im Gouvernement Jaroslavl' gelungen, sich aus der Leibeigenschaft freizukaufen. Dieser Vorfahr geriet in seinen begeisternden Erzählungen als ein Vorbild unerschrockenen Mannesmuten und prägte sich in dieser Rolle so tief in Leonid Leonovs Gedächtnis ein, daß er noch 1959 über dem Schreibtisch stets sein Konterfei vor Augen hatte<sup>19</sup>.

Auch der Großvater väterlicherseits, Leon Leonovič Leonov, war, glaubt man der Erinnerung seines Enkels, ein Zarjad'er Original: "Man zählte ihn, wenn nicht zu den Sehenswürdigkeiten des alten Moskau, so doch auf jeden Fall zu seinen Altertümern"<sup>20</sup>. Er war selbst noch Bauer in Poluchino, einem Dorf im Gouvernement Kaluga, gewesen und wahrscheinlich nach der Bauernbefreiung 1861 nach Moskau gezogen, wo er sich bald mit einem kleinen Kramladen selbständig machen konnte. Leon Leonovič genoß unter alt-

<sup>18</sup> Gespräch, a.a.O. S.662.

<sup>19</sup> Ebenda.

<sup>20</sup> Leonid Leonov, Avtobiografija. Vorwort zu "Doroga na okean". Moskva 1954.

eingesessenen und angesehenen Zarjad'ern ebensolche Achtung wie unter den "chitrovki", den Spitzbuben und Tagedieben, denen gegenüber er sich "mit der Nachsicht und dem Mitleid eines tief gläubigen Menschen" verhielt <sup>21</sup>. Insofern unterschied er sich von dem in Zarjad'e vorherrschenden Händlertypus, der als wortkarg und berechnend galt, sich auf die einfache Sache von Gewinn und Bereicherung konzentrierte und mit dem Himmel wenig im Sinn hatte <sup>22</sup>. Wahrscheinlich lag dieser Unterschied darin begründet, daß er sich noch nicht völlig assimiliert, sondern die Verbindung zu seiner ländlichen Heimat aufrechterhalten hatte. Leonid Leonov bewies eine starke Anhänglichkeit an seinen Großvater, als er ihn als neun- bis zwölfjähriger und bereits Schüler des 3. Moskauer Gymnasiums fast täglich besuchte, wobei er ihm, dem Analphabeten, häufig aus den Heiligenlegenden, dem Kiever Paterikon oder anderen kirchlichen Denkmälern vorlas. Auf diese Weise lernte er schon in seiner Kindheit bedeutende Teile der altrussischen Literatur kennen.

Die beiden Großväter haben in der Erziehung Leonovs eine weit größere Rolle gespielt als der Vater, und der starke Hang zum Archaisch-Patriarchalischen und zum Landleben überhaupt, wie er besonders in den frühen Werken Leonovs zum Ausdruck kommt, geht wohl auf ihren Einfluß zurück. In der Welt seiner Kindheit weist das Bild des Vaters in eine ganz andere Richtung. Es ist auffallend, wie wenig Leonov in seinen Erinnerungen über seinen Vater zu sagen weiß.

### 3. Maksim Leonovič Leonov (1872-1929)

Das Leben Maksim Leonovič Leonovs ist nur in großen Zügen, in seinen äußeren, oft tragischen Ereignissen bekannt. Wollte man mehr Licht in dieses Dunkel bringen, müßte man eine sicher mehr historisch-soziologisch als literarisch

<sup>21</sup> Gespräch, a.a.O. S.663.

<sup>22</sup> Vlasov, Poézija Žizni; a.a.O. S.24.



angelegte Untersuchung über eine Gruppe von russischen Schriftstellern anstellen, die in einer Zeit der großen Namen und Veränderungen ein Schattendasein geführt und auch später höchstens als "Vorläufer sowjetischer Poesie" in sozialistische Literaturgeschichten Eingang gefunden haben<sup>23</sup>. Es handelt sich um die Gruppe der meist autodidaktischen Bauerndichter, in deren Mittelpunkt der Moskauer Kleinbürger Ivan Zacharovič Surikov (1840-1881) stand<sup>24</sup>.

Wie Maksim Leonovič Leonov war auch Surikov der Sohn eines ehemaligen Leibeigenen, dem es gelungen war, sich freizukaufen und in Moskau einen kleinen Laden zu eröffnen<sup>25</sup>. Die Söhne dieser Kleinbürger, angesteckt durch die soziale Aufbruchsstimmung in den Städten, erwarben sich durch eigene Anstrengung mühsam ihre Bildung und versuchten sich dann als Bauerndichter mit einer mehr sentimental und von Weltschmerz durchdrungenen als aufrührerischen oder gar revolutionären Lyrik, in der sie Leid und Elend der Bauern beklagten oder der Armut und Not des Lumpenproletariats der Vorstädte eine elegische Zurück-zur-Natur-Sehnsucht gegenüberstellten. Während Surikov, der bedeutendste Kopf dieser Gruppe, zur Zeit der Narodničestvo-Begeisterung, als die russische Intelligenz aufs Land zog, um den Bauern revolutionäres Gedankengut zu vermitteln, noch einer allgemeinen Geistesrichtung Ausdruck verlieh und z.B. mit seinem Poem "Die Hinrichtung des Sten'ka Razin" (Kazn' Sten'ki Razina, 1877), einer Hymne auf die Freiheitsliebe des

<sup>23</sup> Geschichte der klassischen russischen Literatur. Hrsg. von Wolf Düwel. Berlin, Weimar 1965, S.533f.

<sup>24</sup> Über Surikov und seinen Kreis ist bisher sehr wenig veröffentlicht worden; einige Beispiele: I.Z.Surikov i poéty-surikovcy. Vstupitel'naja stat'ja, biografičeskie spravki, podgotovka teksta i primečanja E.S. Kalmanovskogo. Moskva, Leningrad 1966; P.Losev, I.Z. Surikov. Jaroslavl' 1951; N.V.Os'makov, Poézija revoljucionnogo narodničestva. Moskva 1961.

<sup>25</sup> Vgl. P.N.Sakulin, Die russische Literatur. Potsdam 1931, S.147f.

russischen Bauern, Aufmerksamkeit erregen konnte, spielten die seine Tradition bewahrenden und fortsetzenden Mitglieder des Surikov-Kreises um die Jahrhundertwende eine ganz andere, weltfremd anmutende Rolle. Während sich das Interesse der Intelligenz längst auf das junge Proletariat der Städte konzentrierte, während die Zahl der Streiks Jahr für Jahr zunahm, Parteien gegründet und verboten wurden und die Marxisten legal ihre ersten Bücher veröffentlichten<sup>26</sup>, pflegte der Surikov-Kreis weiter den Kult der ländlichen Elegie und verteidigte ungebrochen seinen Glauben an die im russischen Bauerntum schlummern- den Kräfte.

Aber auch der Surikov-Kreis konnte sich auf die Dauer den Auswirkungen der industriellen Revolution nicht verschließen. Viele Kleinbürger bäuerlicher Abkunft gingen um die Jahrhundertwende in die Fabriken, und als die Bewegung der Laiendichter nach der mißglückten Revolution von 1905 einen gewaltigen Aufschwung erlebte, trat an die Stelle bäuerlicher Volksdichtung in immer stärkerem Maße die mit sentimental Reminiszenzen durchsetzte proletarische Agitationslyrik. Eine Vorstellung über den Umfang dieser Bewegung vermittelt die Tatsache, daß in den Jahren 1906 bis 1911 allein 67 bäuerlich-proletarische Laiendichter Maksim Gor'kij ihre Werke zur Begutachtung vorlegten<sup>27</sup>, und der Kritiker L'vov-Rogačevskij erinnerte sich in den zwanziger Jahren, nach 1905 habe man zeitweilig den Eindruck gewinnen können, jeder zweite Arbeiter fühle sich zum Dichter berufen<sup>28</sup>. Von all diesen Laiendichtern blieben am Ende nur wenige wirklich talentvolle übrig, zu denen Maksim Leonovič Leonov nicht gehörte. Als Lyriker

<sup>26</sup> Es mutet grotesk an, daß Lenin 1899 sein Werk "Die Entwicklung des Kapitalismus in Rußland" (Razvitie kapitalizma v Rossii) unter Pseudonym legal veröffentlichten konnte, während einige Jahre später ein Lyrikband des Surikov-Kreises (Pod krasnym znamenem) beschlagnahmt wurde.

<sup>27</sup> V.L'vov-Rogačevskij, Očerki proletarskoj literatury. Moskva, Leningrad 1927, S.14.

<sup>28</sup> Ebenda S.25.

war er nach L'vov-Rogačevskij zeitlebens unter jenen, "bei denen Tränen das Wort erdrosselten und Alltägliches Verstand und Sprache in Fesseln hielt"<sup>29</sup>.

Seine Stärke lag auf einem anderen Gebiet: In seinen Fähigkeiten als Journalist und Organisator hob er sich deutlich von seinen Gesinnungsfreunden ab. In den neunziger Jahren übernahm er die Leitung des Surikov-Kreises, und während seine Gedichte nicht über die volkstümlichen Vorbilder hinaus kamen, gehörte er als Herausgeber und Publizist längst zu den fortschrittlichen Propagandisten eines neuen Zeitalters. Einer größeren Wirkung stand dabei nur sein zuweilen naiv anmutender Enthusiasmus im Wege, der ihn immer wieder in Schwierigkeiten brachte. Als die Landbevölkerung in den Jahren 1891 bis 1893 unter verheerenden Hungersnöten zu leiden hatte, verfaßte er, gerade zwanzigjährig, das anklagende Poem "Bauernlied" (Krest'janskaja pesnja) und sandte es ohne jede konspirative Vorsichtsmaßnahme an die zuvor mühsam recherchierte Adresse der in Genf erscheinenden Zeitschrift "Proletarij" (Der Proletarier)<sup>30</sup>. Das Manuskript fiel in die Hände der Ochrana, und Leonov wurde zum erstenmal für zwei Jahre nach Archangel'sk verbannt.

Diese Episode aus einer Zeit schärfster politischer Reaktion zeigt bereits, wie unpolitisch-naiv Leonovs Verhältnis zur Gesellschaft im Grunde war, und es paßt in dieses Bild, daß er, kaum nach Moskau zurückgekehrt, seine literarischen und organisatorischen Tätigkeiten in vollem Umfang und ohne jede Befangenheit wieder aufnahm. Mit Unterstützung anderer Volksschriftsteller (u.a. I.A. Belousov, S.D.Drožžin und L.N.Trefolev) gründete er den "Kameradschaftlichen Kreis von Schriftstellern aus dem Volke" (Tovariščeskij kružok pisatelej iz naroda) und wurde dessen Vorsitzender.

Politische Naivität paart sich manchmal mit ausgeprägtem

<sup>29</sup> Ebenda S.24.

<sup>30</sup> Vlasov, Poézija žizni; a.a.O. S.28.

Sendungsbewußtsein: So konnte die Rolle eines in seiner Wirkung sehr beschränkten Zirkel-Vorsitzenden Leonov auf die Dauer nicht ausfüllen. 1905 eröffnete er zusammen mit F.S. Škulev, einem der wenigen Arbeiterdichter des Surikov-Kreises, am Tverskij bul'var einen Buchladen, dem er ausgerechnet den Namen jener Zeitschrift gab, die seit 1900 als marxistisches Sprachrohr im Ausland gedruckt und auf geheimen Verteilerwegen in Rußland verbreitet wurde: Iskra<sup>31</sup>. Ob Leonov wußte, daß sich die "Iskra" seit 1904 ganz in der Hand der Menschewisten um Plechanov befand, ob er also schon mit der Namensgebung diese politische Richtung zum Ausdruck bringen wollte, ist nicht bekannt; wäre es aber so gewesen, dann hätte die Ochrana kaum ihre Zustimmung zu dem Unternehmen gegeben.

Das Geschäft mit dem Verkauf fortschrittlicher Bücher entwickelte sich so gut, daß seine beiden Gründer wenig später auch noch einen Verlag gleichen Namens ins Leben rufen konnten. Spätestens mit dieser Gründung aber war für die Behörden die Grenze des Zumutbaren erreicht. Den Anlaß einzuschreiten lieferte ihnen bald darauf Leonov selbst, als er zwei Aufsätze von Rosa Luxemburg ("Wofür sie kämpfen") und Wilhelm Liebknecht ("Spinnen und Fliegen") in russischer Übersetzung herausgab sowie einen Sammelband größtenteils von ihm selbst stammender Gedichte unter dem Titel "Pod krasnym znamenem" (Unter roter Fahne) veröffentlichte. War er zuvor schon mehrfach kurzzeitig in Haft gewesen, so wurde er nun zu zwanzigmonatiger Festungshaft und anschließender erneuter Verbannung nach Archangel'sk verurteilt.

Für sein von Enthusiasmus getragenes, fast fieberhaft unruhiges Leben fand Leonov bei seiner Familie weder Unterstützung noch überhaupt Verständnis. Der Vater hatte die Hoffnung auf ihn als den einzigen Geschäftserben längst aufgegeben, und man lebte in Unfrieden nebeneinander her;

<sup>31</sup> Vgl. Stefan T. Possony, Lenin. Eine Biographie. Köln 1965, S.96ff.

seine Ehe war zerrüttet, zu häufig hatte die Familie seine Unternehmungen mit bitterer Not bezahlen müssen. Als seine Festungshaft zu Ende ging, brach die Familie auseinander: Seine Frau zog mit den beiden Kindern - von fünf Geschwistern waren nur noch Leonid und sein Bruder Boris am Leben - zurück zu ihrem Vater nach Zarjad'e, während Leonov allein die Verbannung in Archangel'sk antreten mußte. In seinen Überzeugungen ungebrochen, gab er dort wenig später eine neue Zeitung heraus, bis 1918 unter dem Namen "Severnoe utro" (Nördlicher Morgen) und danach als "Severnyj den'" (Nördlicher Tag). Bis zu seinem Tode 1929 hat er Archangel'sk nicht mehr verlassen.

#### 4. Leonid Maksimovič Leonov (\*1899)

Alle Anzeichen deuten darauf hin, daß Leonid Leonov im Wirkungsbereich der drei hier skizzierten Persönlichkeiten mehr auf der Seite der beiden Großväter stand und daß das Bild des Vaters, dessen ruheloses Leben die Familiengemeinschaft mehr als einmal in Gefahr brachte und immer wieder in materielle Not stürzte, eher abschreckend als anziehend auf ihn gewirkt hat. Leonovs Hang zur patriarchalischen Lebensart der Großväter wird u.a. auch daran deutlich, daß er in seinen autobiographischen Skizzen kaum ein Wort über die weiblichen Mitglieder seiner Familie verliert; auch in seinen späteren Werken spielen Frauengestalten mit einer einzigen Ausnahme<sup>32</sup> immer nur eine periphere und dabei selten überzeugende Rolle. Zu den ersten Erinnerungen Leonovs gehört das Klirren der Fensterscheiben, als Kaljaev am 17. Februar 1905 im nahe gelegenen Kreml eine Bombe unter die Equipage des Großfürsten Sergej warf<sup>33</sup>. Einige Zeit später beklagt sich der Vater im Familienkreis über das Mißverhältnis zwischen den hohen Steuern und dem Aufwand, der am Zaren-

<sup>32</sup> Die 1963 erschienene Erzählung "Evgenia Ivanovna".

<sup>33</sup> Leonov, Avtobiografija (1954); a.a.O. S.660.

hof getrieben werde. In feierlicher Erregung schenkt er daraufhin dem Sohn, der noch nicht lesen kann und von all dem wenig versteht, den gerade erschienenen Sammelband "Pod krasnym znamenem"<sup>34</sup>. In der folgenden Nacht wird die Familie durch eine Haussuchung aufgeschreckt, der Vater wird verhaftet.

Von 1907 an besuchte Leonov eine städtische Grundschule (Petrovsko-Mjasnickoe gorodskoe učilišče). Voller Dankbarkeit erinnerte er sich später an seinen ersten Lehrer, der sich "mit väterlicher Aufmerksamkeit dem achtjährigen, ziemlich geräuschvollen, ermüdenden und übermäßig erfinderischen Jungen widmete"<sup>35</sup>. Zweimal in dieser Zeit besuchte er zusammen mit der Großmutter den Vater im Gefängnis, aber von diesen Besuchen blieb ihm die Moskauer Pferdebahn stärker in der Erinnerung haften als die Begegnung mit dem Vater selbst. Wie die Briefe des Vaters, die er aus der Haft an seine Freunde schrieb, zeigen, geriet die Familie in dieser Zeit in eine sehr schwierige Lage<sup>36</sup>.

Im Sommer 1910, die Eltern hatten sich inzwischen getrennt und die Mutter lebte wieder bei ihrem Vater in Zarjad'e, wurden Leonov und sein Bruder Boris - wohl mehr zur Entlastung der Zurückbleibenden als zur Erholung - in die Heimat des Großvaters aufs Land geschickt: in das Dorf Poluchino im Gouvernement Kaluga. Das durch die Erzählungen und das Vorbild der Großväter bereits geweckte Interesse vertiefte sich hier zu einer sehr starken Gefühlsbindung an das Landleben, das dem Stadtkind idyllisch idealisiert erscheinen und seine Abneigung gegen den städtischen Alltag verstärken mußte. Leonov erinnert sich an diesen Zeitabschnitt seines Lebens wie an die Offenbarung seiner Kindheit: Die schönsten Seiten seiner späteren Werke über "die Natur, den Wald und jungenhaftes Leben" hätten hier

<sup>34</sup> Vlasov, Poézija žizni; a.a.O. S.25.

<sup>35</sup> Gespräch, a.a.O. S.664.

<sup>36</sup> Vlasov, Poézija žizni; a.a.O. S.31f.

ihren Ursprung<sup>37</sup>.

Nach Moskau zurückgekehrt, tritt Leonov 1910 in das Dritte Moskauer Gymnasium ein. In den ersten nun folgenden Jahren gestaltete sich das Verhältnis zu den Großvätern noch enger als bisher: Bei dem einen lebte er zusammen mit der Mutter, und den anderen besuchte er fast täglich, um ihm vorzulesen oder seinen Erzählungen zu lauschen. Leonov erinnert sich, der Großvater habe ihn mehrmals gefragt, ob an der Schule auch "das göttliche Gesetz" gelehrt würde; die positive Antwort habe ihn dann jedesmal hoch befriedigt<sup>38</sup>.

Wie sein Vater fängt auch Leonov mit 14 Jahren an, Gedichte zu schreiben. Zwei Jahre bevor die ersten dieser Gedichte in der Zeitung des Vaters veröffentlicht werden, erscheint in der gleichen Zeitung ein kurzer, stichwortartiger Bericht aus seiner Feder, in dem er anscheinend ohne besondere innere Anteilnahme Streikunruhen in Moskau schildert<sup>39</sup>. Leonov scheint damals den politischen und ideologischen Auseinandersetzungen in seiner Umwelt wenig Interesse entgegengebracht zu haben. Viel mehr fesselten ihn in dieser Zeit die lyrischen Vorbilder seines Vaters, Nekrasov, Nadson, Surikov und Drožžin, und er versuchte, ihnen nachzueifern. Nebenbei malte und musizierte er und war ein Schüler, der das Wohlwollen seiner Lehrer genoß. Die frühen Gedichte Leonovs werden in sowjetischen Darstellungen in der Regel nur flüchtig erwähnt. Dabei begnügt man sich entweder mit der Betrachtung nur jener Gedichte, die aktuelle Zeitbezüge erkennen lassen, und weckt damit falsche Vorstellungen von den frühen lyrischen Versuchen Leonovs<sup>40</sup>, oder man sieht in diesen Gedichten mehr oder weniger talentvolle Verirrungen, die einer nähe-

<sup>37</sup> Gespräch, a.a.O. S.664.

<sup>38</sup> Vlasov, Poézija žizni; a.a.O. S.25.

<sup>39</sup> Severnoe utro vom 25. und 26.9.1913; nach Vlasov, Poézija žizni; a.a.O. S.14f.; vgl. auch V.A.Kovalev, Leonid Leonov. Seminarij. Moskva, Leningrad 1964, S.57.

<sup>40</sup> Vgl. V.A.Kovalev, Tvorčestvo Leonida Leonova. Moskva, Leningrad 1962, S.21ff.

ren Betrachtung nicht wert seien: Typische Merkmale dieser Gedichte eines "vorrevolutionären Intelligenzlers" seien Weltfremdheit und eine "dekadente" (d.h. symbolistische) Manier<sup>41</sup>. Bei dieser Gelegenheit wird gern die von Leonov selbst überlieferte Episode wiedergegeben, er habe 1917 einmal einige seiner Gedichte Brjusov zur Prüfung vorlegen wollen, sei aber - "glücklicherweise" - nicht vorgelassen worden und habe sie daraufhin insgesamt verbrannt<sup>42</sup>.

Leonovs eigene Aussagen stimmen mit der offiziellen Version überein: Er schreibt seine Gedichte heute den literarischen Strömungen jener Zeit zu, von denen er sich erst mit dem Eintritt in die Rote Armee endgültig habe befreien können<sup>43</sup>. Es scheint jedoch angebracht, diesem insgesamt vielleicht nicht falschen Bild einige Striche hinzuzufügen. Daß man trotz jener demonstrativen Verbrennung einiges über diese ersten dichterischen Versuche Leonovs aussagen kann, ist zum einen der Tatsache zu verdanken, daß die meisten dieser Gedichte in der väterlichen Zeitung in Archangel'sk veröffentlicht wurden, und zum anderen F. Vlasov, der gerade diesen Gedichten eine größere Aufmerksamkeit gewidmet hat als die meisten seiner Fachkollegen bisher. Da die Zeitung "Severnoe utro" in der Bundesrepublik nicht zugänglich ist, muß ich mich im folgenden auf jene Strophen beschränken, die Vlasov in seiner Untersuchung zitiert. Da sich dieser Arbeit ohnehin nicht die Aufgabe stellt, die poetische Qualität dieser Gedichte zu bestimmen, erfüllt die begrenzte Zahl der Beispiele in diesem Fall durchaus ihren Zweck. Die noch immer allgemein vertretene Ansicht, Leonov sei nach den ersten Imitationsversuchen à la Nekrasov, Surikov, Nadson u.a. immer mehr unter den Einfluß der "deka-

<sup>41</sup> V.A.Kovalev, L.M. Leonov, in: Istorija russkoj sovetskoj literatury. Band 3: 1941-1957. Red. A.G.Dement'ev. Moskva 1961, S.235-264; hier S.237.

<sup>42</sup> Gespräch, a.a.O. S.664.

<sup>43</sup> Ebenda.



dentem Poesie", d.h. der symbolistischen Schule vor allem Bal'monts und Brjusovs geraten<sup>44</sup>, versucht Vlasov mit einer eigenwilligen These zu korrigieren: Statt einer Begeisterung für Modernismus und "Dekadenz" könne man vielmehr "archaisch-klassische Abweichungen" (zu ergänzen: von der fortschrittlichen, sozialrevolutionären Poesie) in Leonovs Jugendgedichten feststellen. Einem überwiegenden Teil dieser Gedichte sei in Rhythmus und Reim jene "banale Leichtigkeit fremd, die von Bal'mont wie eine Krankheit auf seine Epigonen übergang"<sup>45</sup>. Auffallend sei dagegen die häufige Verwendung von Kirchenslavismen und anderen schwerfällig-altertümlichen Redewendungen. Vlasov folgert: "Der Stimmung nach zeugen die frühen Gedichte Leonovs vor allem anderen von seiner Gleichgültigkeit gegenüber der schreienden, buntscheckigen und modischen Poesie seiner Zeitgenossen"<sup>46</sup> - und gegenüber der sozialen und politischen Umwelt, könnte man hinzufügen. Eins der frühesten Gedichte, das am 4. April 1915 ohne Überschrift in "Severnoe utro" erschien, beginnt mit folgender Strophe:

Ljublju ja večerom smotret',  
Kak solnce za goru uchodit...  
... Svetila jarkogo lučami...  
Kak solovej vdrug zapoet  
I tišinu lesov spugnet...<sup>47</sup>

<sup>44</sup> E. Starikova, Tvorčeskij put' Leonida Leonova, in: Leonid Leonov, Sobranie sočinenij. Band 1. Moskva 1960, S. 5-52; hier S. 7.

<sup>45</sup> Vlasov, Poézija žizni; a.a.O. S. 16.

<sup>46</sup> Ebenda S. 17.

<sup>47</sup> Zitiert nach Vlasov, Poézija žizni; a.a.O. S. 16.  
(Wörtlich:)

Ich liebe es, abends zu schauen,  
Wie die Sonne hinter dem Berge versinkt...  
... Mit den Strahlen des hellen Gestirns...  
Wie die Nachtigall plötzlich zu singen  
beginnt  
Und die Stille der Wälder verscheucht...

Mit Recht sieht Vlasov in diesen Versen kaum noch Einflüsse der meistens gefühlsseligen Surikov-Lyrik, sondern vielmehr den Ausdruck einer Begeisterung für die schlichte Schönheit der Verse Puskins.

In einem anderen Gedicht des gleichen Jahres äußere sich der Einfluß Bunins sowohl durch den "Rhythmus poetischer Prosa", als auch durch das ganz "Buninhafte Der-Stille-Lauschen" und den Versuch, subtilste Laute und Düfte mit der poetischen Sprache zu erfassen<sup>48</sup>:

Kak ticho sdelaetsja vdrug,  
Kak stanet pachnut' srazu, vdrug  
Prekrasnym vozduchom, cvetami...<sup>49</sup>

In dem Gedicht "Rodine" (An die Heimat) erscheint Rußland nicht in der Gestalt des abstrakten, religiös-mystischen Bildes, wie es in der symbolistischen Poesie häufig anzutreffen ist, sondern ganz real als die Heimat der Väter und Vorväter. In der Form erinnert dieses Gedicht an den feierlich-odenhaften hohen Stil nicht gerade der besten Beispiele klassischer russischer Poesie:

Prosti menja, o rodina svjataja,  
Čto o tebe osmelivajus' pet'...<sup>50</sup>

Ein Jahr später löst sich Leonovs Stil von diesem feierlich-schwerfälligen Muster und nähert sich immer mehr dem Vorbild Bloks, Brjusovs und zu einem nicht geringen Teil auch Severjanins. Von dieser äußerlichen Annäherung auf die Übernahme der symbolistischen Ästhetik zu schließen, hält Vlasov jedoch für irreführend. Leonov habe vielmehr versucht, seiner individuellen (archaisch-klassisch

<sup>48</sup> Ebenda.

<sup>49</sup> Ebenda: Wie still wird es auf einmal,  
Wie duftend zugleich, auf einmal  
Die herrliche Luft, die Blumen...

<sup>50</sup> Severnoe utro vom 5. Juli 1915; nach Vlasov, Poézija žizni; a.a.O. S.16f.:

Vergib mir, oh heilige Heimat,  
Meine Kühnheit, Dich zu besingen...

bestimmten) Sicht der Dinge in der modernistischen Form Ausdruck zu verleihen<sup>51</sup>. Dies ist eine einleuchtende These. Vlasov unterläßt es jedoch, einen naheliegenden Schluß daraus zu ziehen. Es wird hier deutlich, daß Leonov, der im Jahr der Oktoberrevolution 18 Jahre alt wurde, von den kritischen und wenn auch naiven, so doch gewiß zeitgemäßen politischen Anschauungen seines Vaters so gut wie nichts angenommen hatte, und wie sehr er in der kleinbürgerlichen Geisteshaltung mit dem bäuerlich-patriarchalischen Hintergrund seiner Großväter befangen war. In seinen Gedichten spiegelten sich weder Intellekt noch irgendein Problembewußtsein, sondern allenfalls ein überlebter Traum von der "heilen Welt" des Landlebens auf der einen und ein Spiel mit den verschiedenen Möglichkeiten, poetische Wirkung zu erzielen, auf der anderen Seite.

Leonovs Kindheit und Jugend standen im Zeichen höchst widersprüchlicher Eindrücke: die Mischung aus patriarchalisch-bäuerlicher Lebensart und kleinbürgerlichem Krämergeist in einer Familie, in der man gottesfürchtig und streng religiös auf die Einhaltung der von altersher überlieferten Ordnungen achtete; das unbehauste Schicksal des Vaters, der seine Erzieherfunktion kaum wahrnahm und die Familie frühzeitig für immer verlassen mußte; die Porträtgalerie der großen europäischen Dichter, allen voran Schiller und Byron, im väterlichen Arbeitszimmer<sup>52</sup> und die frühe Bekanntschaft mit der religiösen Literatur des alten Rußland; Haussuchungen und Verhaftungen des Vaters; Not, Elend und fromme Pilgerfahrten mit den Großeltern; schließlich das kurze Glück der sommerlichen Ferien auf dem Lande und der Alltag im Elendsquartier Zarjad'e. Im Jahr der Revolution begegnet man in Leonov einem etwas farblosen, ganz unfertigen jungen Mann, dessen sensible Introvertiertheit sich mit einem starken Anerkennungsbe-

<sup>51</sup> Ebenda S.21.

<sup>52</sup> Starikova, Tvorčeskij put' Leonova; a.a.O. S.6f.

dürfnis paart, der seine Begabung für die Malerei und daneben auch für sprachliche Wirkungen kennt und für die Zukunft an die Möglichkeit eines Medizinstudiums denkt, der darüber hinaus aber erstaunlich wenig von der Welt um sich herum weiß und kaum eine Vorstellung hat, welche Rolle er in ihr spielen soll.

So kam die Revolution für ihn im "richtigen" Augenblick, nahm ihm eine erste wichtige Entscheidung ab, und wenn man die folgende Entwicklung Leonovs verstehen will, sollte man sich an ein polemisches, doch auch sehr treffendes Wort Trockijs erinnern, mit dem er Anfang der zwanziger Jahre die "literarischen Weggenossen der Revolution" und damit auch Leonov charakterisierte: "Eine vorrevolutionäre Vergangenheit haben sie nicht gehabt, so daß sie, wenn überhaupt, nur mit Belanglosigkeiten brechen mußten."<sup>53</sup>

Mit dem Jahr 1917 vollzieht Leonov in seinen Gedichten eine abrupte Wendung: Eine "kämpferische Stimmung" habe von ihm Besitz ergriffen, heißt es bei Vlasov<sup>54</sup>, und in seinen Versen knattern plötzlich die "blutgetränkten Flaggen der Freiheit" im Wind<sup>55</sup>.

## 5. Im Bürgerkrieg

Im Februar 1918 geht Leonovs Gymnasialzeit in Moskau zu Ende. Drei Monate später begibt er sich zu seinem Vater nach Archangel'sk, wo er die kommenden zwei Jahre als "Sekretär, Korrektor und Theaterfeuilletonist"<sup>56</sup> an der inzwischen in "Severnyj den" umbenannten Zeitung des Vaters mitarbeitet. Nebenbei bereitet er sich auf das Medizinstudium vor. Er lernt den Archangel'sker Literaten und Märchenerzähler S.G. Pisachov kennen und unternimmt

<sup>53</sup> Leo Trotzki, Literatur und Revolution. Nach der russischen Erstausgabe von 1924. Berlin 1968, S.48f.

<sup>54</sup> Vlasov, Poëzija Žizni; a.a.O. S.21.

<sup>55</sup> So in dem Gedicht "Svobodnye pesni", abgedruckt in "Severnoe utro" vom 15.3.1917; nach Vlasov, Poëzija Žizni; a.a.O. S.21.

<sup>56</sup> Kovalev, Seminarij; a.a.O. S.57.

infolge dieser Bekanntschaft einige erste Prosaversuche<sup>57</sup>.

Näheres über den zweijährigen Aufenthalt Leonovs in Archangel'sk ist nicht bekannt. An dieser Tatsache läßt es sich besonders gut demonstrieren, wie sehr biographische Lücken und Auslassungen beim Entstehen, Gestalten und Überliefern von Legenden beteiligt sein können. Leonov selbst nämlich hat später die Revolution als seine "zweite Geburt" bezeichnet<sup>58</sup>, und die heutige sowjetische Kritik vertritt in großer Einmütigkeit die These, Revolution und Teilnahme am Bürgerkrieg auf der Seite der Roten Armee hätten die schon früh latent vorhandenen demokratischen Ansichten Leonovs gefestigt und den großen Umschwung in seiner geistigen Entwicklung herbeigeführt<sup>59</sup>. Davon kann keine Rede sein. Wie sonst sollte sich erklären lassen, daß Leonov am Ende seiner Militärzeit (1922) schriftstellerisch dort wieder anknüpfte, wo er drei Jahre zuvor in Archangel'sk aufgehört hatte: bei der parabelhaften Märchenerzählung<sup>60</sup>. Zwei Fragen können weitere Anhaltspunkte liefern: Im Zeichen welcher Ereignisse stand Archangel'sk in den Jahren 1918 bis 1920, und wann trat Leonov in die Rote Armee ein?

Vom August 1918 bis in den Februar 1920 hinein waren in Archangel'sk britische und französische Interventions-truppen stationiert, die keine offensiven Aktionen mehr durchführten und sich darauf beschränkten, das nördliche Gebiet zu halten. Die von ihnen eingesetzte "Provisorische Regierung des nördlichen Bereiches" (Vremennoe pra-

<sup>57</sup> So entstand 1919 die erste Fassung von "Valina kukla" (Valjas Puppe), ein parabelhaftes Kindermärchen, das nach Harry Burck "auf ein gleichnamiges Gedicht (Leonovs) im Stil Severjanins und Bal'monts zurückging". Leonid Leonov, Erzählungen. Hrsg. von Harry Burck. Berlin 1967, Anmerkungen S.708.- Schon hier wird also jene "kämpferische Stimmung" Leonovs fragwürdig.

<sup>58</sup> In einem 1946 L.Bat' gegebenen Interview; abgedruckt in: La littérature soviétique (1946) Nr.3, S.66.

<sup>59</sup> Vgl. Vlasov, Poëzija žizni; a.a.O. S.32.

<sup>60</sup> "Buryga" und "Gibel' Egoruški"; beide 1922.

vitel'stvo severnoj oblasti) unter dem Generalgouverneur General Miller besaß angeblich die Unterstützung der Sozialrevolutionäre<sup>61</sup>. Im November 1918 wurde in Archangel'sk ein bolschewistisches Untergrundkomitee gegründet. Als es bald darauf entdeckt wurde, sollen seine etwa zweihundert Angehörigen auf der "Todesinsel" Mud'jug inhaftiert worden sein<sup>62</sup>. Selbst wenn man die hier genannte Zahl in Zweifel zieht, besteht kein Anlaß, an der Existenz einer bolschewistischen Gruppe und damit an ihrer Verfolgung durch die Behörden der Interventionstruppen zu zweifeln. Hätten Leonov oder sein Vater dieser Gruppe auch nur nahegestanden, hätte man uns diese Tatsache gewiß nicht vorenthalten.

Spätestens im Sommer 1919 zeichnete sich das Versagen der "Weißen" deutlich ab: Ihre Kooperation war höchst mangelhaft, und sie hatten es versäumt, ein fortschrittliches politisches Alternativprogramm zu entwickeln. Admiral Kolčak befand sich mit seinen in Auflösung begriffenen Truppen auf dem fluchtartigen Rückzug nach Irkutsk. General Judenič, der bereits bis in die Straßen von Petersburg vorgedrungen war, wurde im Oktober vernichtend zurückgeschlagen, und auch Denikin auf dem Südabschnitt befand sich bereits in der Defensive. Am 7. Februar 1920 wurde Kolčak in Irkutsk seinen Gegnern ausgeliefert und erschossen. Daraufhin wurden am 21. Februar die letzten britischen Truppen aus Archangel'sk abgezogen<sup>63</sup>, kurz bevor die 6. (rote) Armee die Stadt besetzte. Wenig später meldete Leonov sich freiwillig zur Roten Armee<sup>64</sup>. Dieser Schritt läßt sich kaum als Ausdruck politischer Überzeugung werten. Ideologische Doktrinen waren Leonov

<sup>61</sup> Sovetskaja istoričeskaja ěnciklopedija Band 1. Moskva 1961, Stichwort "Archangel'sk", Sp. 801-803; s.a. "Anglo-amerikanskaja intervencija", Sp. 513-515.

<sup>62</sup> Ebenda.

<sup>63</sup> Bernard Pares, A History of Russia. Madison/Wisconsin o.D., S. 482.

<sup>64</sup> Wahrscheinlich wäre er ohnehin über kurz oder lang zwangsrekrutiert worden.

bis zu diesem Zeitpunkt relativ fremd geblieben; von einer theoretischen oder praktischen Auseinandersetzung mit dem Marxismus ist nichts bekannt. Nicht die Ideologie selbst scheint Leonov interessiert zu haben, sondern ihre Auswirkungen auf den einzelnen, nicht die gesamtgesellschaftliche Tendenz, sondern die Veränderungen im individuellen Bereich.

Die Behauptung, Leonov und die meisten der "Weggenossen" hätten sich vom Schwung der Revolution begeistert mitreißen lassen, ist bloße Legende<sup>65</sup>. Die marxistische Kritik der zwanziger Jahre hat in vielen Fällen die wahren Zusammenhänge deutlicher gesehen und formuliert. So schrieb A. Voronskij 1924, die Revolution sei für Leonov "weder die grausam-blinde Phantasmagorie, noch jene wunderbare, Heldenmut und Opferwillen einflößende Kraft, sondern ein riesiges Zahnradgetriebe, in das all die kleinen und namenlosen Leute hineingeraten..."<sup>66</sup>. Und Trotzki warf zur gleichen Zeit den "Weggenossen" - in diesem Fall Pil'njak - vor, sie betrachteten die Revolution immer nur von außen, d.h. "daß sie in der Revolution nur die Naturgewalt, einen blinden Prozeß, ein Schneegestöber, ein Gedränge von Tatsachen, Menschen und Schatten erblicken"<sup>67</sup>, und nicht den konsequenten historischen Prozeß, wäre zu ergänzen.

<sup>65</sup> Die undifferenzierte, meist apologetische Beurteilung der ehemaligen Weggenossen setzte sich erst in der Stalinzeit durch. Daß man in neuester Zeit diese These wieder betont, wirft ein bezeichnendes Licht auf den Stand der literarischen Entwicklung in der Sowjetunion. So schreibt Vlasov (Poëzija žizni; a.a.O. S.33): "Ein die Größe der Oktoberrevolution bezeichnendes Moment ist die Tatsache, daß die ganze wahrhaft volksverbundene und schöpferische Intelligenz an ihrer Seite war. Der Oktober ... öffnete ihr den Zugang zu ihrem eigenen Wesen. Leonov konnte überhaupt nur mit der Revolution gehen. Andere Wege gab es für ihn nicht." - In diesem Fall trifft Kovalev eher den wahren Sachverhalt; vgl. Tvorčestvo Leonova; a.a.O. S.38f.

<sup>66</sup> A.Voronskij, Literaturnye siluëty, in: Krasnaja nov' (1924) H.3, S.295-306; hier S.296.

<sup>67</sup> Trotzki, Literatur und Revolution; a.a.O. S.92.

Wenn man davon absieht, daß die Zeit in der Roten Armee Leonovs Horizont erweitert und ihm viele Sujets geliefert hat, die er in späteren Werken verwerten konnte, so haben diese zwei Jahre für die Entwicklung seiner schriftstellerischen Fähigkeiten kaum eine Bedeutung gehabt. Die Tatsache, daß sich Leonov ohne Zwang oder irgendwelche Übergangsschwierigkeiten den propagandistischen Erfordernissen der Roten Armee anpassen konnte - er arbeitete fast ausschließlich als Redakteur von Agitationsblättern und Armeezeitungen -, erklärt sich zum Teil aus dem bereits Gesagten<sup>68</sup>. Hinzu kam noch eine ausgeprägte "romantische Ader", eine starke Neigung für alles Abenteuerliche und Exotisch-Außergewöhnliche. Auch dies wird ein Grund für seinen Eintritt in die Rote Armee gewesen sein<sup>69</sup>. Im Sommer 1920 ging Leonov mit einer Artillerie-Division an die Südfront, doch wurde er schon bald aus dem Truppendienst herausgezogen und zum Redakteur in der politischen Abteilung der Divisionszeitschrift "Bjulleten" ernannt.

Er schreibt Agitprop-Lyrik und Aufsätze, nebenbei organisiert er Theateraufführungen unter den Soldaten. Er ist dabei, als die Rote Armee im November des Jahres die Landenge von Perekop überschreitet, die letzten Truppen General Wrangels zwingt, das Land zu verlassen, und damit den Bürgerkrieg praktisch beendet<sup>70</sup>. Er ist kurz in Odessa stationiert, wo er für die Armeezeitung "Krasnyj boec" (Roter Kämpfer) arbeitet. Im Sommer 1921 wird er nach Moskau beurlaubt, um ein Studium aufnehmen zu können. Sein Antrag um Aufnahme in die "Höheren staat-

<sup>68</sup> "Diese Generation wurde von den großen Ereignissen unvorbereitet erfaßt - ohne eine politische, moralische und künstlerische Vorbereitung. Sie war keineswegs innerlich gefestigt und schon gar nicht konservativ, und deshalb wurde sie von der Revolution so leicht mitgerissen. Aber auch äußerst oberflächlich, gerade weil es so leicht ging." Trotzki, Literatur und Revolution; a.a.O. S.64.

<sup>69</sup> Vgl. Helen Muchnic, Leonid Leonov, in: Russian Review (1959) Nr.1, S.35-52; hier S.38.

<sup>70</sup> John Bradley, Allied Intervention in Russia 1917-1920. London 1968, S.183.



lichen Werkstätten für Kunst und Technik" (VCHUTEMAS<sup>71</sup>) wurde jedoch aus unbekanntem Gründen abgelehnt. Ebenso wenig Erfolg hatte er mit dem Versuch, an der Universität zugelassen zu werden<sup>72</sup> - angeblich, weil ein gewisser Professor Udal'cov im literarischen Kolloquium zu dem Urteil fand, Leonov sei unverzeihlich schlecht mit Dostoevskij vertraut, obwohl gerade Dostoevskij sein Lieblingsdichter war<sup>73</sup>.

In dieser Zeit hatte Leonov sich für Kost und Logis in einer Schlosserwerkstatt verdingt. Nebenbei gehörte er zu den Gründern der Zeitung des Moskauer Militärbezirks "Krasnyj voin" (Roter Krieger), in der er weitere Gedichte und Feuilletons veröffentlichte. So rechnete er zum Beispiel im November auch mit seiner eigenen lyrischen Vergangenheit ab, als er die Verse einer gewissen E. Loginova kritisierte: "Warum diese Verzagttheit? Warum inmitten männlicher Verse Frauenlyrik à la Nadson...? Die Zeit für die Poesie des Kleinmuts ist abgelaufen."<sup>74</sup> Wie wenig ernst zu nehmen diese martialisches Aufrufe des noch immer unter militärischem Befehl stehenden Leonov jedoch waren, zeigt die Tatsache, daß er nachts bei Kerzenschein in seinem Quartier ganz anderes zu Papier brachte: Hier entstanden die Entwürfe der ersten Erzählungen, die er nach eigener Auskunft "für sich selbst" schrieb, d.h. ohne die Absicht, sie später zu veröffentlichen<sup>75</sup>.

<sup>71</sup> Vysšie gosudarstvennye chudožestvenno-techničeskie masterskie - eine 1918 gegründete Künstlerakademie, die bis 1921 "Svobodnye chudožestvennye masterskie" hieß und deren Leitung sich laut "Bol'saja enciklopedija" bis 1927 in den Händen von "Formalisten" befand. - Leonov hatte seinen Jugendtraum, Maler zu werden, also noch immer nicht aufgegeben.

<sup>72</sup> Wahrscheinlich bewarb er sich um die Zulassung zum Medizinstudium.

<sup>73</sup> Gespräch, a.a.O. S.665.

<sup>74</sup> Krasnyj voin vom 7.11.1921; nach Vlasov, Poëzija Žizni; a.a.O. S.21.

<sup>75</sup> Vgl. Kovalev, Tvorčestvo Leonova; a.a.O. S.38.

Am Ende des Jahres 1921 lernte Leonov den Schriftsteller Furmanov kennen.

Bei der hier gegebenen Schilderung des äußeren Ablaufs dieser zwei Jahre, wie man ihn aus Leonovs eigenen Äußerungen und aus anderen Quellen kennt, bleibt vieles und zwar Wesentliches im Dunkeln. So ist zum Beispiel nichts über Leonovs Reaktionen auf die turbulenten und erschütternden politischen Ereignisse dieser Jahre bekannt, die er zum Teil aus unmittelbarer Nähe miterlebte. Da sich aber viele dieser Ereignisse in seinen späteren Werken widerspiegeln, ist es notwendig, sie sich im Überblick zu vergegenwärtigen.

Die Rote Armee wurde in den Jahren des Bürgerkrieges von 800 000 auf 5,5 Millionen Soldaten verstärkt. Unter welchen Schwierigkeiten und Zwangsmaßnahmen dieser Aufbau vonstatten ging, verdeutlicht die Zahl von 2,8 Millionen Desertionen für die Jahre 1919/1920, die man in offiziellen sowjetischen Quellen findet<sup>76</sup>. Die Hauptschwierigkeit der Bolschewisten lag nicht im Kampf gegen die Weißen zu einem Zeitpunkt, da sie alle Kräfte für den inneren Ausbau ihrer Macht gebraucht hätten, sondern im passiven und aktiven Widerstand der Bauernschaft<sup>77</sup>, der mit der Entfernung von den roten Metropolen zunahm und besonders in der Ukraine durch die Nationalitätenfrage noch verschärft wurde. Eine schillernde Rolle zwischen den Fronten spielte hier der legendäre Partisanenführer Machno, dessen "grüne Anarchisten" die Rote Armee bei Perekop noch unterstützt und nicht unwesentlich zur Beendigung des Bürgerkrieges beigetragen hatten. Diese Parteigänger waren den Bolschewisten jedoch nicht geheuer, so daß sie nach errungenem Sieg viele ihrer Anführer hinrichten ließen<sup>78</sup>. Machno ging mit dem Rest seiner Truppe wieder in den Untergrund

<sup>76</sup> Vgl. Stökl, Russische Geschichte; a.a.O. S.674.

<sup>77</sup> "Der russische Bauer entzog sich dem neuen Krieg, sobald und sooft er konnte." Ebenda.

<sup>78</sup> Vgl. Possony, Lenin; a.a.O. S.390.

und kämpfte bis zum Sommer 1921 gegen die roten Kommissare und Requirierungskommandos auf dem Lande. Leonov ist unmittelbarer Zeuge dieser Ereignisse gewesen, und es ist anzunehmen, daß er mehrfach an Strafexpeditionen gegen die grünen Partisanen und gegen abgabenunwillige Dörfer teilgenommen hat. Drei Jahre später verarbeitete er das hier Erlebte in seinem ersten Roman "Barsuki" (Die Dachse). Wo hingegen über das bedrohte Schicksal des einzelnen Bauern oder des einzelnen Dorfes hinaus größere gesellschaftliche und historische Zusammenhänge ins Blickfeld gerieten - wie z.B. die ukrainische Nationalitätenfrage oder der russisch-polnische Krieg, der mit dem Verzicht Sowjetrußlands auf Galizien und die ostpolnischen, obwohl hauptsächlich von Ukrainern und Weißrussen besiedelten Gebiete endete -, waren sie für Leonov weniger von Interesse<sup>79</sup>.

Im Laufe des Jahres 1920 bahnte sich vor allem in den russischen Städten eine katastrophale Ernährungskrise an. Die Bauern waren dazu übergegangen, nur noch für den eigenen Bedarf anzubauen, aber selbst Saatgut wurde hier und da konfisziert. Bald verödeten die städtischen Märkte und die Versorgung geriet ins Stocken. Die Industrie war fast völlig zerschlagen, und die noch oder wieder produzierenden Betriebe mußten im Februar 1921 aus Brennstoffmangel ihre Tore schließen. Die Arbeiter standen auf der Straße, hungerten und froren. Versuche, sich auf dem Land selbst zu versorgen, wurden mit drakonischen Maßnahmen unterbunden. Als die Petrograder Arbeiter darauf mit Unruhen und Streiks reagierten, wurde das Standrecht über die Stadt verhängt; Menschewisten und Sozialrevolutionäre wurden verhaftet. Vier Tage später, am 28. Februar 1921, faßten 16000 Matrosen in Kronstadt die Anliegen eines großen Teils der städtischen Bevölkerung in einer politischen Resolution zusammen,

<sup>79</sup> Friede von Riga, 18. März 1921; vgl. Georg von Rauch, Die Geschichte der Sowjetunion, in: Russen, Weißrussen, Ukrainer. Hrsg. von Hans Kohn. Frankfurt, Hamburg 1962 = Fischer Bücherei Band 454, S. 137-206; hier S. 145.

die das bolschewistische Machtgefüge ernstlich in Frage stellte. Der folgende Kronstädter Aufstand wurde blutig niedergeschlagen; die Zahl der Liquidierten wurde niemals bekannt<sup>80</sup>.

Als zur gleichen Zeit besonders im Ukrainischen und im Schwarzerdegebiet von Tambov die Partisanentätigkeit der "Grünen" beängstigende Ausmaße annahm, sah man sich zu einer grundlegenden Kursänderung gezwungen, die im März 1921 auf dem X. Parteitag mit dem von Lenin durchgesetzten Beschluß über die "Neue ökonomische Politik" (NEP) eingeleitet wurde. Die Versorgungskrise war allerdings nicht mehr aufzuhalten: 1921 wurde ganz Rußland von einer verheerenden Hungersnot heimgesucht, der Millionen zum Opfer fielen. Im Kern der Katastrophe war mit der Neuen ökonomischen Politik aber bereits der Keim für den kommenden wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung gelegt worden.

Als Leonov sich im Sommer des Jahres 1921 bei dem Schlosser und "NEP-Mann"<sup>81</sup> Vasil'ev einquartierte, zeigten sich überall schon wieder Anzeichen einer Betriebsamkeit, wie sie in der Zeit des Kriegskommunismus unmöglich gewesen war. Zahlreiche private und genossenschaftliche Verlage wurden neu gegründet, die unterbrochenen Auslandsverbindungen wiederhergestellt und Zeitschriften ins Leben gerufen. In Petrograd konstituierte sich der literarische Kreis der Serapionsbrüder, den weder Ideologie noch verbindliches Programm zusammenhielten, sondern allein der mit Vehemenz vertretene Anspruch, der individuellen künstlerischen Überzeugung zu leben und Ausdruck zu verleihen<sup>82</sup>. Die zwölf Serapionsbrüder der ersten Stunde - unter ihnen Fedin, Ivanov, Kaverin, Tichonov und Zoščenko - leiteten in den folgenden Jahren eine Erneuerung der russischen

<sup>80</sup> Vgl. Stökl, Russische Geschichte; a.a.O. S.681ff.

<sup>81</sup> Vasil'ev hatte seine neueröffnete Privatwerkstatt der Neuen ökonomischen Politik zu verdanken.

<sup>82</sup> Lev Lunc, Serapionovye brat'ja o sebe, in: Literaturnye zapiski (1922) H.3, S.25-31.

Prosa ein und drängten andere literarische Gruppen, wie z.B. den futuristischen Kreis um Majakovskij oder die proletarischen Dichtervereinigungen "Kuznica" (Schmiede) und "Oktjabr" (Oktober), in den Hintergrund. Erfolg und Wirkung der Serapionsbrüder, zu denen bald fast alle Weggenossen gezählt wurden, betrachtete die kommunistische Partei mit skeptischem Argwohn. Obwohl man diese Schriftsteller noch 1927 als kleinbürgerlich bezeichnete<sup>83</sup>, war man doch bereit, ihre Werke zum Besten zu zählen, was die junge sowjetische Literatur bis dahin hervorgebracht hatte<sup>84</sup>, und heute gehören einige von ihnen zu den verehrten Klassikern der Sowjetliteratur.

Leonov war 1921 weit davon entfernt, diesem Kreis junger, zielstrebigere Schriftsteller anzugehören<sup>85</sup>. Obwohl im Moskauer Zivilleben, gehörte er noch immer der Roten Armee an, und die beiden gescheiterten Versuche, ein Studium aufzunehmen, zeigen, wie wenig er zu diesem Zeitpunkt ernstlich daran dachte, Schriftsteller zu werden und wie zufällig und aus Mangel an weiteren Alternativen er es schließlich wurde<sup>86</sup>. Solange Leonov noch der Armee angehörte, arbeitete er tagsüber als Redakteur für die Militärzeitung "Krasnyj vojn", in der er seine meist lyrischen Agitationsübungen fortsetzte. Auch Demjan Bednyj und Valerij Brjusov gehörten zu den Mitarbeitern der Zeitung.

<sup>83</sup> G.E.Gorbačev, *Sovremennaja russkaja literatura. Obzor literaturno-ideologičeskich tečenij sovremennosti i kritičeskie portrety sovremennyh pisatelej*. Moskva, Leningrad 1928, s. Inhaltsverzeichnis und passim.

<sup>84</sup> L'vov-Rogačevskij, *Očerki proletarskoj literatury*; a.a.O. S.226.

<sup>85</sup> Es ist zweifelhaft, ob Leonov überhaupt jemals zu den Serapionsbrüdern gezählt werden konnte. Einige Biographen haben offensichtlich vom Wesen seiner "Weggenossen-Literatur" fälschlich auf eine solche Zugehörigkeit geschlossen. Vgl. z.B. Vyacheslav Zavalishin, *Early Soviet Writers*. New York 1958, S.307.

<sup>86</sup> Leonov 1954 über sich selbst: "1922, nach der Demobilisierung, wird er Berufsliterat. Doch erwartete er in jenen Jahren nicht, Schriftsteller zu werden. Er be-

In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, daß alle publizistischen und lyrischen Beiträge Leonovs aus der Zeit seines Militärdienstes unter Pseudonym - in der Regel "M. Laptev"<sup>87</sup> - veröffentlicht wurden. Angesichts dieser Tatsache läßt sich die Möglichkeit nicht ausschließen, daß Leonov sich mit diesen Artikeln und Programmgedichten nicht identifizieren wollte, was die These von seiner im Grunde unpolitischen Haltung auch über die Zeit des Kriegskommunismus hinaus zusätzlich stützen würde. Wie bereits angedeutet, spielten in den unmittelbar im Anschluß an die Militärzeit veröffentlichten ersten Erzählungen Themen oder weltanschauliche auktoriale Überzeugungen nur eine untergeordnete Rolle; das stilistische Experiment stand eindeutig im Vordergrund. So gesehen, sind die während der Militärzeit entstandenen Arbeiten als konsequente Fortsetzung einer Experimentierreihe zu betrachten. Nur das Thema war in dieser Zeit einheitlich vorgeschrieben, und da Leonov noch keine besonderen thematischen Anliegen besaß, fiel es ihm nicht schwer, dieser Vorschrift zu entsprechen<sup>88</sup>.

Im Herbst 1922 wurde Leonov aus der Roten Armee entlassen. Die letzten Monate hatte er zusammen mit dem Graphiker V.D. Falileev und dessen Frau in einem durch eine große Leinwand geteilten Raum gelebt. Mit dem Ausscheiden aus der Armee begann Leonovs eigentliche schriftstellerische Laufbahn, und sie begann, wie schon erwähnt, mit Experimenten in Prosa. Abgesehen von der Tatsache, daß seine Begabung, wie sich bald herausstellen sollte, ganz deutlich der Prosa zuneigte, mag auch bei diesem Übergang, bei diesem Sich-einlassen mit einer anderen literarischen Gattung die Zeitströmung eine wesentliche Rolle gespielt haben.

---

reitete sich auf eine Künstlerlaufbahn vor..."; in: Sovetskie pisateli. Avtobiografii. Band 1, Moskva 1959, S.661.- Noch 1922 hatte er also den Plan, Maler zu werden, noch nicht aufgegeben.

<sup>87</sup> Vgl. Vlasov, Poëzija Žizni; a.a.O. S.34.

<sup>88</sup> Vgl. hierzu Muchnic, Leonid Leonov; a.a.O. S.36.

Nachdem sich der durch Revolution, Bürgerkrieg und Kriegskommunismus lange aufgestaute Strom lyrischer Werke im ersten Jahr der Neuen ökonomischen Politik (1921) verlaufen hatte, trat die Tendenz zur sachlichen, "prosaischen" Beschreibung des gerade Durchlebten besonders bei den sogenannten "Weggenossen" immer stärker hervor, wobei die Serapionsbrüder sehr bald eine führende Rolle einnahmen. "Eine Liste der interessantesten Prosawerke, die in den Jahren 1921-22 veröffentlicht wurden, enthält dreißig Titel."<sup>89</sup> 1923 erschien Furmanovs dokumentarischer Roman "Čapaev", ein Jahr später der Roman "Železnj potok" (Eiserner Strom) von A. Serafimovič und Fedins "Goroda i gody" (Städte und Jahre). Daneben erschien in der Tradition der "tolstye žurnaly" ("dicke" bzw. umfangreiche Journale<sup>90</sup>) eine Reihe neuer Literaturzeitschriften, die bald mehr und mehr ihre Aufmerksamkeit der Prosa zuwandten: Die beiden wichtigsten waren die 1921 gegründete "Krasnaja nov'" (Rotes Neuland) unter der Leitung "eines der tolerantesten marxistischen Kritiker"<sup>91</sup>, A. Voronskij, und die von V. Polonskij herausgegebene "Pečat' i revoljucija" (Presse und Revolution).

## 6. Experimentelle Prosa: Die frühen Erzählungen

In den Jahren 1922/23 entstand in kurzen Abständen eine Reihe von Erzählungen, die sich im wesentlichen in zwei Gruppen einteilen lassen.

Die ersten sieben Erzählungen Leonovs ähneln sich in ihrem durchweg phantastischen, weltentrückten Sujets, wobei sie jeweils verschiedene stilistische Vorbilder erkennen lassen. "Buryga", ein mißgestalteter Kobold, ein undefinierbares kleines Wesen zwischen Mensch und

<sup>89</sup> Gleb Struve, Geschichte der Sowjetliteratur. München o.D. = Goldmanns Gelbe Taschenbücher Band 1395-1397, S.52.

<sup>90</sup> Im Rußland des 19. Jahrhunderts sehr beliebte Organe zur Verbreitung neuer Literatur.

<sup>91</sup> Struve, Geschichte der Sowjetliteratur; a.a.O. S.53.

Tier mit sehr empfindsamem Gemüt, wird von einer imaginären Feudalgesellschaft verhöhnt und verlacht, bis er eines Tages auf eine Weise grausame Rache nimmt, die ihn als Leidensgefährten und Nachfahren einer von Edgar Allan Poe geschaffenen Zwergengestalt ("Hop-Frog", 1849) erscheinen läßt. Neben "Buryga" sind es die Erzählungen "Bubnovyj valet" (Karo-Bube), "Valina kukla" (Valjas Puppe) und "Derevjannaja koroleva" (Die hölzerne Königin), in denen Elemente des russischen Volksmärchens mit künstlerischer Phantastik eine sprachlich hoch stilisierte Verbindung eingehen. In "Chalil'" und "Tuatamur", der unglücklichen Liebes- und Lebensgeschichte eines tatarischen Feldherren vor dem wie kulissenhaft wirkenden historischen Hintergrund der Schlacht an der Kalka (1223), versuchte Leonov, den "schillernden und üppigen Stil der östlichen Legende" nachzuahmen<sup>92</sup>. "Gibel' Egoruški" (Egoruškas Ende), die Erzählung von einem jungen Fischerpaar irgendwo auf einer imaginären Eismeerinsel, dessen glückliches Leben durch das Erscheinen des Teufels - in der Gestalt eines schiffbrüchigen Mönches - nach und nach vergiftet wird, entstand in Anlehnung an nordrussisches Sagenmaterial mit starkem religiös-mystischem Einschlag. Noch stärker religiös bestimmt ist schließlich die Erzählung "Uchod Chama", die im Stil einem biblischen Gleichnis nachgebildet zu sein scheint.

So phantastisch abwegig diese Erzählungen der ersten Prosaperiode Leonovs in ihren stilistischen Übertreibungen, ihrer überbordenden Symbolik und ihrer atemlos emphatischen oder düster abgründigen Tonlage heute auch erscheinen mögen, so lassen sie sich doch nicht, wie es in der sowjetischen Forschung häufig geschieht, als eine bald darauf endgültig überwundene jugendliche Verirrung darstellen<sup>93</sup>. Viele der hier erprobten Stilmittel spielen

<sup>92</sup> Starikova, Tvorčeskij put', Leonova; a.a.O. S.8.

<sup>93</sup> So spricht E.Starikova (ebenda S.9) von altersbedingter "Beschränktheit und Unreife" (uzost' i nezrelost'), die vorübergehend zu einer Flucht aus der Wirklichkeit geführt hätten.



im Gesamtwerk Leonovs eine nicht unwesentliche Rolle, und A.M. Starceva hat kürzlich mit Recht hervorgehoben, daß "der phantastische Geist der ersten Erzählungen" sich noch in Leonovs bisher letztem Roman "Russkij les" (Russischer Wald, 1953) und zwar besonders deutlich in den Kindheitserinnerungen Ivan Vichrovs widerspiegelt<sup>94</sup>. Leonov selbst führt diese Erzählungen auf die starken Eindrücke zurück, die die Kindheitslektüre altrussischer Literatur bei ihm hinterlassen hatte: "Mir gefielen diese Geschichten über teuflische Verführer, diese Versucherlegenden, ja selbst das ganze Kolorit der altrussischen Sprache..."<sup>95</sup>.

Zur zweiten Gruppe der frühen Erzählungen Leonovs ist als erstes "Petušichinskij prolom" (Umsturz in Hahnen-dorf) zu rechnen: Diese noch 1922 entstandene Erzählung wandte sich erstmals einem aktuellen Thema zu - den revolutionsbedingten Veränderungen in einem russischen Kulakendorf. In der Beschreibung und Kommentierung der Vorgänge in Petušicha greifen zwei verschiedene Perspektiven ständig ineinander: Die eine, auktoriale, weist in eingeschobenen Kurzkapiteln immer wieder über den konkreten Handlungsrahmen hinaus, verallgemeinert, überhöht und abstrahiert die Ereignisse in einer bald religiös-mystischen bald märchenhaft-allegorischen Sprache und schließt damit unmittelbar an den Stil der früheren Erzählungen an; die andere ist die Perspektive eines unmittelbar beteiligten Dorfbewohners, womit Leonov an die von Gogol' begründete skaz-Tradition anknüpft. Ein inhaltliches Motiv der Erzählung taucht später in "Barsuki" wieder auf: Der Schritt des Taugenichts Talagan zum "Roten Kommissar" bleibt hier ebenso im Dunkeln wie dort die Entwicklung des Ladengehilfen Pavel zum Kommissar Anton.

In der folgenden Erzählung, "Konec melkogo čeloveka" (Das

<sup>94</sup> A.M. Starceva, Ranjaja proza (O karaktere filosofskoj koncepcii), in: Issledovanija, a.a.O. S.152-171; hier S.154.

<sup>95</sup> Nach Kovalev, Tvorčestvo Leonova; a.a.O. S.40.

Ende eines kleinen Mannes) wählte Leonov erstmals einen städtischen Schauplatz als Hintergrund einer von Dostoevskij inspirierten "Arme Leute"-Geschichte aus der Hungerzeit des Bürgerkrieges: Fedor Andreiĉ Licharev, Doktor der Paläontologie und weltentrückt wie seine Wissenschaft, fristet hilflos an der Seite seiner lebensstüchtigeren aber todkranken Schwester die letzten Tage seines Lebens. Weitere Personen der Handlung sind ein kulturbeflissen-altruistisches Faktotum namens Mucholoviĉ und der Arzt Elkov, bei dem sich einmal in der Woche ein lebendes Panoptikum pathologisch verwirrter Hungergestalten aus dem Untergrund versammelt. Licharev leidet unter der zeitweilig leibhaftigen Erscheinung seines zweiten Ichs in der Gestalt des "Stutzers" (fert), der nach dem Tode der Schwester immer aufdringlicher wird und ihn am Ende zwingt, das Manuskript, das sein Lebenswerk darstellt, im Ofen zu verbrennen, um es wenigstens zum Sterben etwas wärmer zu haben. In den Diskussionen Licharevs mit seinem "fert" klingen bereits viele jener kulturpessimistischen Motive an, die Leonov in den späteren Romanen wieder aufnahm und in besonderem Maße zur Charakterisierung der Gestalt Visarions in "Sot'" verwandte. So antwortet der "Stutzer" auf Licharevs anfängliche Weigerung, sein Manuskript zu verbrennen: "Rußland wird sich einen Spaß daraus machen, allen Trödel in die Zukunft mitzuschleppen... Es wird jetzt aufsteigen, den Himmel in Eisenbeton gießen, Chausseen hindurchschlagen, Brot aus Luft machen, per Straßenbahn durch den Himmel rollen, in Samthosen promenieren: leben!" (Licharev:) "... wir sterben immer eine Idee früher als wir den Grund dafür erkennen ..." <sup>96</sup> Zum erstenmal stellte Leonov in dieser Erzählung Bewußtseinsvorgänge in den Vordergrund <sup>97</sup>; Licharev kann daher als direk-

<sup>96</sup> Sobranie soĉinenij Band 1: Povesti i rasskazy. Moskva 1960, S.269, 272.

<sup>97</sup> Vgl. A.V.Prochorova, O nekotorych ĉertach tvorĉestva Leonida Leonova, in: Izvestija AN SSSR. Otdelenie literatury i jazyka (Moskva), 19 (1960) Vyp.6, S.510-522; hier S.513.

ter, wenn auch negativer Vorläufer Skutarevskijs bezeichnet werden.

Die folgende, 1923 entstandene Erzählung schließt thematisch und stilistisch (in der skaz-Form) an "Petusičinskij prolom" an, was bereits im Titel deutlich zum Ausdruck kommt: "Zapisi nekotorych épizodov, sdelannye v gorode Goguleve Andreem Petrovičem Kovjakiny" (Aufzeichnungen etlicher Episoden, zu Papier gebracht in der Stadt Gogulev von Andrej Petrovič Kovjakin). Große und kleine Ereignisse aus dem Leben des Provinzstädtchens Gogulev bis in die ersten Tage der Revolution hinein werden aus der Sicht des selbstbewußten Kleinbürgers, Beamten und nebenberuflichen Dichters Kovjakins geschildert, der sich zu den Honoratioren der Stadt zählt und zum Chronisten berufen fühlt. Es ist die einzige frühe Erzählung Leonovs, in der er konsequent und ohne auktoriale Einschübe und Verfremdungen den skaz-Stil einhält. Ihre Vorbilder hat man in Puškins "Istorija sela Gorjučina", in Gleb Uspenskijs "Nravy Rasterjaevoj ulicy" und auch in "Gorodok Okurov" von Maksim Gor'kij gesehen<sup>98</sup>. Andere Autoren heben den in der Tat offensichtlichen Einfluß Gogol's und Saltykov-Ščedrins hervor<sup>99</sup>.

Die in den drei zuletzt genannten Erzählungen Leonovs zum Ausdruck kommende Hinwendung zu einer zeitgemäßen Thematik wurde in der damaligen Kritik zwar positiv registriert<sup>100</sup>, doch überwog die Bemängelung der nach damaliger Ansicht keineswegs zeitgemäßen Ausführung dieser Themen. So sprach Gorbačev von der "inneren Entfremdung Leonovs von den grundlegenden Strömungen im Leben und Denken unserer Tage", um darauf auf Leonovs Neigung hinzuweisen, "seine Aufmerksamkeit der grenzenlosen Vielfalt von Individualitäten und Typen nur solcher

<sup>98</sup> Starikova, Tvorčeskij put' Leonova; a.a.O. S.13.

<sup>99</sup> Kovalev, Seminarij; a.a.O. S.6.

<sup>100</sup> V.Pereverzev, Novinki belletristiki, in: Pečat' i revoljucija (1924) Nr.5, S.137f.

sozialer Gruppen zuzuwenden, die entweder zwischen den großen Pfaden der Geschichte stehen oder an ihrem Rande" <sup>101</sup>. Verständlich wird diese Kritik, wenn man sich zum Beispiel eine der zahllosen Sentenzen Kovjakins vor Augen hält: "Ach, herrlich wird es sich auf Erden leben lassen, wenn die großen Männer ausgestorben sind: still und ungestört! Keiner wird mehr herauszubringen suchen, aus welcher Ursache Blumen blühen. Und keiner wird ein Vögelchen aufschlitzen, um zu sehen, mit welcher Stelle es singt. Du singst, dann singe, und ganz vorzüglich!" <sup>102</sup> Eine noch schärfere Kritik als Gorbačev formulierte A. Voronskij, als er beklagte, daß man wiederholt Zeuge geworden sei, "wie sich dieser Schriftsteller, ungeachtet seiner ausnahmslosen Meisterschaft, unbarmherzig an die Hinterhöfe unserer Gegenwart verschwendete (... otmetalsja na zadvorki našej sovremennosti)" <sup>103</sup>. Voronskijs Schlußfolgerung: "Eigentlich kann man Leonov nicht einmal als Weggenossen der Revolution bezeichnen. Um so fremder steht er dem Kommunismus gegenüber." <sup>104</sup> Es wird daher den Tatsachen nicht ganz gerecht, wenn Kovalev 1964 schreibt, es habe zwar einige Versuche gegeben, die frühen Erzählungen Leonovs mit der "dekadenten Literatur" in Verbindung zu bringen, doch die Mehrheit der Kritiker sei zu der grundsätzlich positiven Ansicht gelangt, Leonov gehe vor allem bei den Klassikern der russischen Literatur in die Lehre <sup>105</sup>.

Abschließend seien mit aller Vorsicht einige wesentliche Punkte zusammengefaßt und hervorgehoben, die die künstlerische Position Leonovs am Beginn seiner literarischen Laufbahn zu bestimmen scheinen.

<sup>101</sup> Gorbačev, *Sovremennaja russkaja literatura*; a.a.O. S.144.

<sup>102</sup> *Sobranie sočinenij* Band 1; a.a.O. S.338.

<sup>103</sup> A.Voronskij, *Literaturnye portrety* (2 Bände). Band 1, Moskva 1928, S.323.

<sup>104</sup> Ebenda S.332.

<sup>105</sup> Kovalev, *Seminarij*; a.a.O. S.6.

Dem Herkommen nach Kleinbürger, empfing Leonov seine ersten prägenden Eindrücke in den engen und elenden Verhältnissen des Alt-Moskauer Stadtteils Zarjad'e. Unter dieser Voraussetzung ist auch seine stark gefühlsmäßige Bindung an das Landleben zu sehen. Die Vorstellung vom Bauerntum als einer altüberlieferte patriarchalische Ordnungswerte bewahrenden Kraft scheint sich längst zur Gewißheit verfestigt zu haben, bevor er sie selbst an der Wirklichkeit überprüfen konnte, und sie hat deutliche Spuren in seinen späteren Werken hinterlassen. In den vierziger Jahren schrieb Leonov in einem Aufsatz: "Gerade bei uns mußte damals unvermeidlich dieser Traum vom rechtschaffenen Landleben entstehen, wo lautlose Flüsse ein Schlaraffenland durcheilen, wo die Bewohner von besonders stattlicher Figur und reinen Gewissens sind, wo keine Egel die Teiche verseuchen und kein Gutsherr den Leuten im Nacken sitzt - reg dich und nähre dich!"<sup>106</sup> Die sich in diesem Traum äußernde Sehnsucht nach einer "heilen Welt" mag sich unter dem Eindruck des väterlichen Unglücks noch verstärkt haben. Es gibt keinerlei Anhaltspunkte dafür, daß sich Leonov bis zum Bürgerkrieg jemals mit dem sozialrevolutionären Anliegen seines Vaters identifiziert hätte. Nach seinen Gedichten zu urteilen, war sein politisches Interesse gering, und die Tatsache, daß er unmittelbar nach Verlassen der Roten Armee zu der zeitlosen Thematik seiner frühesten Gedichte zurückkehrte, scheint die Annahme eines entscheidenden geistigen Umschwunges während des Bürgerkrieges zu widerlegen. Leonovs Interesse für die Geschichte seines Landes wandte sich mit Vorliebe jenen Epochen und Ereignissen der Vergangenheit zu, in denen Einzelschicksale ins Blickfeld geraten. Gestalten wie Andrej Kurbskij, Sten'ka Razin und Pugačev scheinen ihn stärker und nachhaltiger be-

<sup>106</sup> Leonid Leonov, V naši gody. Publicistika 1941-1948. Moskva 1949, S.209.

schäftigt zu haben als gesamtgesellschaftliche Prozesse, wie zum Beispiel die Petrinischen Reformen oder die Bauernbefreiung des 19. Jahrhunderts. Hieraus erklärt sich auch, daß er Dostoevskij den Vorzug unter den klassischen russischen Dichtern gab und nicht Tolstoj, sowie die Tatsache, daß er die Distanz zu den ideologischen Auseinandersetzungen seiner Zeit nur zögernd aufgab. An der Dichtung scheint ihn ursprünglich mehr das Wort selbst und nicht sein Sinn, mehr die Form und nicht der Gehalt fasziniert zu haben. Es ist bezeichnend, daß er bis in die zwanziger Jahre hinein Maler werden wollte und schließlich - fast zufällig - Schriftsteller wurde. Seine frühen lyrischen Versuche hatten neben der eskapistischen auch noch diese andere Bedeutung: das Abtasten der Möglichkeiten des Wortes und der Effekte, die sich mit ihm erzielen lassen. Erst allmählich und mit wachsender Anerkennung als Schriftsteller trat das Bemühen um Worteffekte immer weiter hinter die Suche nach einer verbindlichen künstlerischen Aussage zurück.

## II. Die Romane

### A) Der Erzählgegenstand

Es kostet keine besondere Mühe, sich einen Eindruck von der terminologischen Verwirrung auf dem Gebiet der heutigen romantheoretischen Forschung zu verschaffen. Zwar sind in jüngerer Zeit wiederholt Versuche gemacht worden, hier Klarheit zu schaffen und aus der Betrachtung des literarischen Gegenstandes selbst verbindliche Ordnungsprinzipien abzuleiten, doch unterlagen oft auch diese Versuche dem scheinbaren Zwang, neue Termini einzuführen oder zumindest bereits geläufige Begriffe neu zu interpretieren.

Literaturtheoretische Verallgemeinerungen lassen sich nur aus der Betrachtung einer größeren Anzahl literarischer Kunstwerke ableiten; daraus folgt die Unmöglichkeit, diesen Verallgemeinerungen endgültigen Charakter zuzusprechen: Sie sind veränderliche Größen wie die Formen künstlerischen Ausdrucks selbst. Ihren einzigen Sinn erhalten sie im Aufzeigen bestimmter formaler oder inhaltlicher Kriterien, die bestimmten literarischen Erzählweisen in besonderem Maße eigentümlich zu sein scheinen. In diesem Zusammenhang hat Eberhard Lämmert noch einmal auf die seit jeher vorhandene, doch häufig übersehene Trennungslinie zwischen Literaturgeschichte und "Dichtungswissenschaft" hingewiesen<sup>107</sup>.

Die literaturgeschichtliche Betrachtungsweise kann mit normativen Theorien wenig anfangen. Geht sie trotzdem von einer solchen Theorie aus (besonders die Gattungsforschung in der deutschen Geistesgeschichte bietet zahlreiche Beispiele), gerät sie zwangsläufig in die Gefahr, ihren eigentlichen Gegenstand, den historischen Wandel im literarischen Ausdruck, zugunsten einer hypothetischen Feststellung scheinbarer "Mängel" aus den

---

<sup>107</sup> Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*. 3. Auflage Stuttgart 1968, S. 9.

Augen zu verlieren. Die Literaturgeschichte, die sich bis in unsere Zeit hinein einerseits in normativen historischen Typologien und andererseits in geisteswissenschaftlichen Interpretationen von Inhalten zu erschöpfen schien, erhält in neuerer Zeit unter literatursoziologischen Gesichtspunkten neue Impulse.

"Dichtungswissenschaft" im Sinne Eberhard Lämmerts hingegen erhebt durchaus zu Recht den Anspruch, die konstitutiven Elemente eines literarischen Kunstwerkes selektiv betrachten und das Wesen seiner Aufbau- und Ausdrucksformen rein formal bestimmen zu dürfen. Das bloße Bewußtsein von darüber hinaus existierenden literaturgeschichtlichen Zusammenhängen kann ihr jedoch die notwendige Relativierung ihrer Erkenntnisse vermitteln und sie ihrerseits davor bewahren, normative Gestaltgesetze zu entwickeln.

Ausgehend von dieser kurz gefaßten Standortbestimmung, soll sich die Betrachtung der fünf frühen Romane Leonovs zunächst unter literaturgeschichtlichem Aspekt dem Erzählgegenstand zuwenden. Die dichtungswissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Erzählform wird sich anschließen. Indem wir von der gegenständlichen Interpretation ausgehen, erhält der unvorbereitete Leser zugleich die Möglichkeit, sich einen inhaltlichen Überblick zu verschaffen.

Die einzelnen Romane sollen in chronologischer Reihenfolge behandelt werden, wobei jeweils drei Gesichtspunkte zu berücksichtigen sind: 1. die biographische Situation unter Einschluß soziologischer Faktoren, in der der Roman entstand; 2. die Frage nach dem Erzählgegenstand, die ich hier mit dem Begriff der "äußeren Geschichte" umschreibe; 3. die Frage nach der inhaltlichen Verknüpfung oder auch Motivierung des Erzählten, die ich als "innere Geschichte" bezeichne<sup>108</sup>. Diesen

---

<sup>108</sup>

Auf den Begriff "Fabel" habe ich bewußt verzichtet, da er bereits durch Widersprüche belastet ist. So entspricht "Fabel" bei Lämmert durchaus der von mir



ersten Teil abschließend soll dann auf drei wesentliche thematische Schwerpunkte eingegangen werden, die sich in allen fünf Romanen nachweisen lassen und es daher rechtfertigen, von einem Romanzyklus zu sprechen.

## 1. Die äußere und die innere Geschichte

### a) Barsuki (Die Dachse)

Der Roman "Barsuki" entstand in den Jahren 1923/1924. Wie viele der zeitgenössischen russischen Schriftsteller war Leonov um Authentizität bemüht: Nachdem er den ersten Teil in Moskau abgeschlossen hatte, reiste er im Frühjahr 1924 in das mittellrussische Gouvernement Vladimir, wo er auf der Bahnstation Butylicy Nachforschungen über die Bauernaufstände zur Zeit des Bürgerkrieges, die Bewegung des sogenannten "grünen Anarchismus" (vgl. o. S.33f.), anstellte. Aufgrund dieser Recherchen wie auch seiner eigenen Erfahrungen in der Roten Armee schrieb er den Roman in wenigen Monaten zu Ende.

Die Handlung setzt bald nach dem Jahre 1910 ein. Egor Brykin, ein in Moskau zu bescheidenem Wohlstand gelangter Händler, kehrt in sein Heimatdorf Vory zurück, um sich eine Frau zu nehmen. Nach ausgedehnter Hochzeitsfeier und einige Wochen lang genossenem Eheglück zieht es ihn zurück nach Moskau. Die Bitte eines benachbarten Bauern, dessen zwei Söhne mit in die Stadt zu nehmen, um die häusliche Wirtschaft zu entlasten, schlägt er nicht ab. Auf diese Weise gelangen Pavel und Semen Rachleev in jungen Jahren nach Moskau, wo sie in dem Händlerviertel Zarjad'e, gleich hinter den Kaufhallen,

---

gewählten Bezeichnung "innere Geschichte" (a.a.O. S.24f.); Wolfgang Kayser hingegen begreift "Fabel" als "das reine Schema" des Handlungsverlaufes in seiner letztmöglichen Knappheit (Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk. 12.Auflage Bern 1967, S.77).

bei dem Ladenbesitzer Bychalov eine harte Lehre antreten. Die beiden ungleichen Brüder - Pavel, der Ältere, ist verschlossen und verbittert, Semen ist empfindsam und schwärmerisch - gehen ihre eigenen Wege. Semen hockt oft bei Katuŝin, einem alten Hutmacher, den es schon vor langer Zeit nach Moskau verschlagen hat; er unterrichtet den Jungen im Lesen und Schreiben und den in einem langen Leben erworbenen Weisheiten eines "kleinen Mannes". Auch Dudin taucht hier manchmal auf, ein heruntergekommener Kürschner und Freund Katuŝins. Pavel dagegen hält es nicht lange in dieser trübseligen Umgebung: Als er eines Tages im Fieber die Hand gegen seinen Brotherrn erhebt, wird er aus dem Haus gewiesen. Die Wege der Brüder trennen sich. Nur einmal noch, fünf Jahre später, kehrt Pavel zurück, um seinen Bruder zu besuchen. In einer Kneipe sitzen sie sich gegenüber, doch zu einem Gespräch will es nicht recht kommen. Pavel erzählt von seiner Arbeit in der Fabrik, Semen aber hat andere Dinge im Kopf. Er hat sich in Nastja verliebt, die Tochter des auf dunklen Wegen reich gewordenen Kleinbürgers Sekretov. Doch diese Liebe entfaltet sich nicht, widrige Umstände treten dazwischen. Der Krieg wirft seine Schatten auch auf Zarjad'e. Als die Oktoberrevolution ausbricht und Semen einberufen wird, ist er im Grunde froh, die "seichte und niedrige Armut Zarjad'es" zu verlassen.

Drei Jahre später kehrt Egor Brykin, den der Leser eingangs auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn kennengelernt hat, als abgerissener Deserteur der Roten Armee nach Vory zurück. Er hat alles verloren und hofft auf einen neuen Anfang in seinem Heimatdorf. Hier aber hat sich alles verändert: Seine Frau hat sich mit dem Distriktsfunktionär Polovinkin eingelassen und ist schwanger; das ganze Dorf ist in eine bedrohliche Gegnerschaft zur neuen Sowjetmacht geraten, da diese einen hundert Jahre alten Streit mit dem Nachbardorf Gusaki - es geht um die Zinka-Wiese - kurzerhand zugunsten Gusakis entschie-

den hat. Als wenig später auch Semen von den Soldaten heimkehrt, ist die Erbitterung der Bauern auf dem Siedepunkt angelangt. Die Sowjetmacht wird mit dem Nachbardorf identifiziert: Dort rekrutiert sie ihre lokalen Funktionäre, und von dort kommen die Kommandos der Roten Kommissare, um mit Gewalt Getreide zu requirieren. Bei einer dieser Gelegenheiten gerät Semen mit Petr Grochotov, einem Gusaki-Bauern, in Streit, der wenig später erschlagen aufgefunden wird. Semen ist geflohen. Er, der anscheinend den ersten blutigen Schlag gegen die Sowjetmacht geführt hat, wird so zum Anführer der Dachse, einer Partisanengruppe aus Armee-Deserteuren und empörten Bauern, die sich in den Wäldern versteckt hält. Auch Brykin gehört inzwischen zu ihnen und Žibanda, Semens rechte Hand. Eines Tages taucht Nastja in Vory auf, um ein altes Versprechen Semens einzulösen. Semen jedoch, nach all den Jahren merklich verändert, begegnet ihr mit deutlicher Zurückhaltung. Nastja, als Bauer verkleidet, wird als Žibandas Bruder ausgegeben und zieht mit in die Wälder.

Bei einem kühnen Unternehmen gegen Gusaki wird Semen schwer verwundet. Während seiner langwierigen Genesung im Waldversteck der Dachse übernimmt Žibanda das Kommando, dem sich nun Nastja anschließt, da sie sich von Semen zurückgestoßen fühlt. Die Lage der Dachse verschlechtert sich zusehends. Nach und nach gehen die Dörfer, die bisher auf ihrer Seite gestanden hatten, zur Sowjetmacht über. Žibandas Unternehmungen nehmen mehr und mehr die Form von Raubzügen an, auf denen immer weniger Rücksicht auf Menschenleben genommen wird, ohne daß der kranke Semen diese Entwicklung aufhalten könnte. Gerüchte über den Fall von Vory bringen zusätzliche Unsicherheit in die Reihen der Dachse. Auch Nastjas Rolle wird längst durchschaut. Die Disziplin läßt merklich nach. Als Semen bei Anbruch des Winters das Krankenlager verlassen kann und heimlich seine Mutter in Vory aufsucht, erfährt er, daß die Roten inzwischen seinen Vater abgeholt und hingerichtet haben. In derselben Nacht nur knapp

einer Falle entgangen und auf Umwegen zu den Dachsen zurückgekehrt, läßt er jeden Idealismus fahren und tritt die Flucht nach vorn an: In tollkühnen Raubzügen wagt er "den letzten Einsatz"<sup>109</sup> und hält den ganzen Winter über die Gegend in Atem. Doch dann wird Egor Brykin als Verräter entlarvt, und als er, in die Enge getrieben, sein Geheimnis preisgibt, nicht Semen, sondern er selbst habe seinerzeit Grochotov erschlagen, weil er ihn irrtümlich für seinen Nebenbuhler Polovinkin hielt, gerät Semens Autorität ins Wanken. Nastja verläßt Žibanda, um Semen beizustehen, und erlebt mit ihm noch einmal das leidenschaftlich-verzweifelte Aufflammen ihrer Liebe. Doch das Ende kündigt sich schon an: Kommissar Anton, dem der Ruf eisenharten Durchgreifens vorausgeht, ist aus der Hauptstadt eingetroffen, um dem Treiben der Dachse endlich ein Ende zu bereiten. Es ist Pavel, Semens lange aus den Augen verlorener Bruder. Kurz vor dem letzten Gefecht treffen sich die Brüder zu einer Aussprache unter vier Augen; zu einer Verständigung kann es jedoch nicht mehr kommen. Einen Tag später werden die Dachse von Pavels Soldaten aufgerieben. Žibanda und Nastja gelingt gemeinsam die Flucht. Semen stellt sich freiwillig seinem Bruder.

Der hier skizzierte äußere Ablauf der Handlung läßt manche rein inhaltliche Frage offen, von denen sich die eine oder andere durch einen Blick auf die "innere Geschichte", die Geschichte der Handlungsmotive, beantworten läßt. Andere Fragen müssen offen bleiben, weil Leonov selbst sie offen gelassen hat. So bleibt zum Beispiel die entscheidende Entwicklungsphase Semens, in der er den Schritt aus dem passiven Dasein seiner Lehrzeit zur entschlossenen Auflehnung vollzieht, im Dunkeln: Die drei Jahre seiner Militärzeit (zwischen Teil I und II) werden übersprungen. Das Motiv seiner Auflehnung über den

<sup>109</sup> Leonid Leonov, Barsuki. 3.Auflage Moskva, 1927, S.316; alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen.

unmittelbaren Anlaß in Vory hinaus durchzieht dagegen wie ein roter Faden den ganzen Roman. Es ist ein "anti-urbanes Trauma"<sup>110</sup>, das Semen verfolgt, seit er in frühester Kindheit Zeuge wurde, wie "Fremdlinge aus der Stadt" (S.89) seinen Vater und andere Bauern aus dem Dorf öffentlich auspeitschten, nachdem diese im Jahr 1905 das Haus ihres Gutsherren angezündet hatten (Teil I, Kap.14). Der Alptraum dieser bösen Erinnerung hatte ihn schon in so mancher Nacht seiner Zarjad'er Lehrjahre bedrängt: "Wem, wenn nicht der Stadt, die nächtlich schleichend kommt, die das Gesetz und die Knute bringt, drohte Senja im Dunkel der Schlafstatt mit seinem so gar nicht bedrohlichen, kindlichen Fäustchen?" (S.89) Später heißt es: "Die ganze Geschichte des Aufruhrs stand in ursächlichem Zusammenhang mit der Furcht vor der Stadt, die das Schicksal des Landes entschied." (S.230) Am Lagerfeuer der Dachse schließlich weitet sich diese Furcht zu der grundsätzlichen Polarität von "Natur und Wissenschaft" ("... die Natur wird die Wissenschaft überwinden"; S.259), als einer die "Geschichte vom rasenden Kalafat" erzählt (III,6), jenem vermessenen Königssohn, der sich einst in grauer Vorzeit anheischig machte, alle Lebewesen und Pflanzen der Erde mit einer Nummer zu versehen<sup>111</sup>, um nach den Gesetzen der "Eometrie" (ein Phantasiebegriff, stellvertretend für die gesamte Wissenschaft) endlich Ordnung in das Chaos der Welt zu bringen. Nachdem er dieses Werk vollbracht hat ohne zu bemerken, daß nun das Leben ringsum verkümmert, möchte er auch den Sternen seinen Stempel aufdrücken und läßt einen Turm bauen, der bis in den Himmel hinaufreicht. Bevor sich Kalafat an den Aufstieg macht, verriegelt er von innen die Tür, damit ihm niemand folgen kann. Fünf Jahre lang

<sup>110</sup> Harry Burck im Nachwort der in der DDR erschienenen Ausgabe: Leonid Leonow, Die Dachse. Berlin 1967, S.418.

<sup>111</sup> Ein Motiv, das schon vorher zur Ironisierung des Roten Kommissars Polovinkin verwendet wird: "Jeder Grashalm ist gezählt..."; S.122.

muß er steigen, bis er endlich die Plattform erreicht und zu seinem eigenen Entsetzen erkennen muß, daß bei jedem seiner Schritte aufwärts der Turm unter seiner Last einen Schritt in den Boden gesunken ist. "Und ringsum rauschen wieder die Wälder, und durch die Wälder streifen die Füchse. Duftend blühen die Felder, und in den Feldern singen die Vögel. Die Natur hatte die Pässe Kalafats von sich geworfen." (S.262)

Der Höhepunkt in der Entwicklung dieses Motivs findet sich am Ende des Romans im Gespräch der beiden nun feindlichen Brüder. Pavel zieht Bilanz und nimmt damit das Ende, und zwar das Ende über den tatsächlichen Romanschluß hinaus vorweg: "... ihr werdet doch zu uns kommen... Ohne uns kann das Dorf nicht bestehen. Du wirst es selbst sehen. Und nicht von mir wirst du gerichtet..., das Leben selbst richtet dich. ... Wir arbeiten sozusagen im Sinne der natürlichen Entwicklung, und du störst uns dabei..." (S.354).

Es ist hier angebracht, auf zwei für die Beurteilung des Romans wesentliche Gesichtspunkte hinzuweisen. Ungeachtet der Wahrscheinlichkeit, daß jenes "anti-urbane Trauma" damals in der russischen Bauernschaft tatsächlich weit verbreitet war, fällt auf, wie allgemeingültig es hier auf allen Ebenen des Romans akzeptiert und "erlitten" wird. Nicht Semen allein wird von ihm verfolgt und bewegt: Katušin und Dudin gehen in der Stadt zugrunde, Sekretov, der seine bäuerliche Herkunft verleugnet, wird skrupelloser Geschäftemacher, Bychalov, abgestumpft und gefühllos, kommt aus seinem grabähnlichen Kellerladen nicht mehr heraus, Brykin hat schon in Zarjad'e den Faden seines Lebens verloren - aufs Land zurückgekehrt, ist er ein Ausgestoßener, und Nastja endlich entpuppt sich im letzten Teil des Romans als verkörpertes Prinzip der städtischen Zerstörungsgewalt - sie zieht Semen in den Sog der Selbstvernichtung, ihr selbst aber gelingt bezeichnenderweise die Flucht. Alle Gestalten (mit Ausnahme

von Nastja), denen der Leser in Zarjad'e begegnet, hat es irgendwann einmal vom Lande hierher verschlagen, und bei allen hatte bereits damit der physische oder psychische Niedergang begonnen. Nur Pavel, der diesem Teufelskreis frühzeitig den Rücken kehrt, gelingt ein Aufstieg. Aus allem ist zu folgern, daß man im Grunde nicht mehr von der Darstellung eines individuellen Traumas und seiner Folgen sprechen kann, sondern einen zum Mythos stilisierten Gegensatz zwischen Stadt und Land als das bewegende Handlungsmotiv dieses Romans feststellen muß.

Trotz zahlreicher Versuche, "Barsuki" in die Reihe der großen, vorbildhaften Werke der Nachoktober-Literatur einzureihen, die sich im Vorfeld des sozialistischen Realismus mit der neuen Wirklichkeit auseinandersetzen, ist es der Leonov-Kritik besonders in jüngster Zeit nicht entgangen, daß keineswegs der Zusammenstoß von Revolution und Konterrevolution der Idee dieses Romans zugrunde liegt <sup>112</sup>. Der Bolschewik Pavel hat, ungeachtet seiner Schlüsselstellung am Ende des Romans, nichts mit der Handlung selbst zu tun; die Funktionäre, sofern sie nur Funktionäre sind und nicht zugleich eine Rolle als Bauern spielen, sind mit deutlicher Ironie gezeichnet (Pоловинкин, Брозин); und schließlich ist die Ursache der zwischen den beiden Dörfern ausbrechenden Feindschaft keineswegs als Klassenkonflikt bestimmbar (nur ein einziger Vory-Bauer ist deutlich als Kulak gezeichnet: Сигнибедов). Gusaki und Vory sind austauschbar, ihre Gegnerschaft wird menschlich-historisch motiviert und zwar "als Folge spezifisch russischer Eigenarten, die außerhalb der Gesetze vom Zusammenstoß der Klassen liegen." <sup>113</sup> Hier gelangt man zu dem zweiten wesentlichen Gesichtspunkt, der bei der inhaltlichen Interpretation zu berück-

<sup>112</sup> Vgl. A.V.Prochorova, O nekotorych čertach tvorčestva Leonida Leonova; a.a.O. S.515.

<sup>113</sup> VI.Jak.Kirpotin, Romany Leonida Leonova. Moskva, Leningrad 1932, S.10.

sichtigen ist: Leonovs erster Roman stellt den Versuch dar, ein nationales Selbstporträt zu entwerfen. So gesehen, besitzt der hundert Jahre alte Streit um die Zinka-Wiese einen deutlich symbolischen Aussagecharakter. Daß der Versuch, die gegenwärtigen Folgeerscheinungen des gesellschaftlichen Umsturzes in eine Beziehung zum russischen Nationalcharakter zu setzen, in jenem oben erwähnten Mythos Gestalt gewann, läßt einen doppelten Schluß zu: Die Wurzeln dieses Mythos lassen sich zum großen Teil in der Biographie Leonovs selbst erkennen (vgl. o.); darüber hinaus aber spiegeln sich in diesem Mythos vorwiegend nationalgeschichtlich relevante Symptome: Hektische Industrialisierung der Städte bei gleichzeitigem Verharren der Bauernschaft in jahrhundertealt überlieferten Verhaltensnormen schufen in keinem anderen Land Europas so günstige Voraussetzungen für das Gedeihen antizivilisatorischer Mythen. Wenn daher die sowjetische Kritik Leonov "Irrationalismus" vorwarf, so traf dieser Vorwurf weniger Leonov selbst als eine Folgeerscheinung der verhängnisvollen nationalen Entwicklung.

#### b) Vor (Der Dieb)

Schon unmittelbar nach der Veröffentlichung seines ersten Romans in den letzten Monaten des Jahres 1924 stand Leonov im Mittelpunkt des literarischen Interesses. Gor'kij lobte ihn als "eine der großen Hoffnungen der russischen Literatur"<sup>114</sup>, Lunačarskij hielt Anfang 1925 "Barsuki" für "das bedeutendste Werk der jüngsten Zeit"<sup>115</sup> und sprach von einer "neuen (Schriftsteller-) Generation mit Leonov an der Spitze"<sup>116</sup>, um nur zwei Beispiele für

<sup>114</sup> So in einem Artikel der Budapester Zeitschrift "Nyugat" (1925) Nr.23/24, S.545-558; zitiert nach Kovalev, Seminarij; a.a.O. S.7.

<sup>115</sup> A.Lunačarskij, Vstuplenie na dispute "Pervye kamni novoj kul'tury" (9.2.1925), in: Novoe o Majakovskom. Moskva 1958 = Literaturnoe nasledstvo Band 65, S.24.

<sup>116</sup> Ebenda S.32.



die überschwenglich positive Aufnahme des Romans anzuführen. Diese plötzliche Publizität blieb nicht ohne Auswirkungen auf das weitere Schaffen Leonovs. In der Auseinandersetzung mit der Kritik schärfte sich sein Blick sowohl in der Frage der künstlerischen Form als auch für die zunehmende gesellschaftliche Bedeutung, die der Literatur nun auch von seiten der Partei selbst zugemessen wurde. (Im Juni 1925 befaßte sich erstmals eine noch weitgehend liberale Resolution des ZK der KPdSU mit der gegenwärtigen und der anzustrebenden literarischen Richtung.)

Leonovs zweiter Roman entstand - mit Unterbrechungen - in der Zeit vom Mai 1925 bis zum Oktober 1926. Bis auf wenige Ausnahmen, zum Beispiel Gor'kij und Voronskij, enttäuschte er die sowjetische Kritik. Die Gründe liegen auf der Hand: Leonovs Entwicklung war anscheinend in einer anderen als der erwünschten Richtung verlaufen. "Vor" ist auf den ersten Blick ein Roman der Ausgestossenen, der an der Revolution Gescheiterten. Er schildert das oft tragische Rückzugsgefecht einer überlebten Welt, und er ist - folgerichtig - ein Roman der Meditationen, der Gespräche und Monologe; "Handlung" im Sinne von Geschehensablauf findet kaum statt, und der Versuch, den Inhalt im Überblick wiederzugeben, trifft daher auf große Schwierigkeiten. Da dieser Roman aber zugleich - und das wird von der marxistischen Kritik in der Regel übersehen - sehr bewußt als Formexperiment gestaltet wurde, soll dieser Versuch hier trotzdem gemacht werden. Ohne Kenntnis des Erzählgegenstandes kann man einer Formanalyse wenig abgewinnen.

Der Roman umgreift den Zeitraum vom Herbst 1923 bis zum Frühjahr 1925. Der Schauplatz ist, abgesehen von einigen Rückblenden und Einschüben besonders im ersten Teil, ein Stadtteil Moskaus zu jener Zeit, als die Auswirkungen der Neuen ökonomischen Politik ihren Höhepunkt erreichten: Das Privatgewerbe war vorübergehend wieder aufgeblüht, kleine und große Schieber machten ihre Geschäfte, und es

drohte sich ein bürokratisches System zu entwickeln, das in manchen Zügen die "alten Zeiten" zu übertreffen schien. Zu dieser Zeit hatte sich in weiten Kreisen besonders der jungen Intelligenz Verbitterung und Enttäuschung über die "verratene Revolution" ausgebreitet. Einer dieser Enttäuschten ist Dimitrij Vekšin. Ehemals hoch dekoriertes Kommissar eines Roten Regiments, dann degradiert und schließlich unehrenhaft entlassen, weil er an dem feindlichen Offizier, der sein Lieblingssperd erschoss, allzu grausame Rache genommen hatte, war Vekšin in der Moskauer Diebswelt untergetaucht und hatte hier in kurzer Zeit einen unbestrittenen Führungsanspruch erworben. In dem alten Handwerker Puchov besitzt er außerhalb seiner Diebsgemeinschaft einen weisen und väterlichen Freund. In Puchovs Kellerwerkstatt begegnet er auch zum erstenmal Nikolaj Zavarichin, einem Neffen des Alten, der gleich Vekšin vom Lande stammt und in die Stadt gekommen ist, um hier auf Händlerweise sein Glück zu machen. Auch Maša Dolomanova, die Jugendliebe Vekšins aus seinem Heimatdorf, hat es nach Moskau verschlagen. Schon in Rogovo hatten sie sich vor Jahren aus den Augen verloren, mehr durch ein unglückliches Mißverständnis als durch willentlich vollzogene Trennung. Insgeheim hatte Maša auf ihn gewartet, doch dann hatte eines Tages der durchziehende Landstreicher Agej sie mit Gewalt genommen; aus Trotz und Verzweiflung hatte sie sich ihm angeschlossen und war ihm in die Moskauer Unterwelt gefolgt. Um sich aus dieser grausamen Verstrickung zu befreien, verrät sie ihn schließlich, und Agej, der sich und seine Umwelt mit abgründigem Haß vergiftet und sich dem Verbrechen um seiner selbst willen verschrieben hat, wird bei einer Razzia erschossen.

Eines Tages taucht auch Tanja, die lange verschollene Schwester Vekšins, in Moskau auf. Als Hella Welton ist sie eine berühmte Zirkusartistin geworden und hält allabendlich das Publikum mit ihrem Todessprung in Atem. Vor dem Leben selbst freilich hat Tanja Angst wie ein

Kind, und Pugel, ein altgewordener, zum Clown degradiertes Artist, der sie als väterlicher Lehrmeister unter seine Fittiche genommen hat, wendet seine ganze Kraft daran, dieses Leben von ihr fernzuhalten. Als sie trotzdem einmal Nikolaj Zavarichin begegnet, der die ersten Schritte seiner zweifelhaften Händlerkarriere schon hinter sich hat und stolz sein Selbstbewußtsein zur Schau trägt, kann auch Pugel es nicht verhindern, daß sie sich an diesen vermeintlich festen Pfahl im schwankenden Leben klammert: Sie verliebt sich in ihn, man spricht von Heirat, und Tanja verläßt den Zirkus. Doch Zavarichin, auf eigenes Fortkommen bedacht, scheut die feste Bindung. So nimmt Tanja, aufs Neue vom Leben enttäuscht und unsicher geworden, ein vielversprechendes Angebot für ein letztes Zirkus-Gastspiel an. Unter der Zirkuskuppel gewinnt sie ihre Selbstsicherheit zurück - und verliert ihr Leben: Ihr erster Auftritt endet tödlich.

Unter den wenigen Trauernden, die ihrem Sarg folgen, sind auch die Bewohner des Hauses Nr.8, ein Dreigestirn, in dem sich zahlreiche Widersprüche der Zeit spiegeln. Zinka, eine blühende junge Frau, die sich und ihrer kleinen Tochter den Lebensunterhalt in einer benachbarten Diebsspelunke mit leidenschaftlich vortragenen Couplets verdient, verzehrt sich in unerfüllbarer Liebe zu Mit'ka Vekšin. Wenn sie ihn auch in einem Augenblick der Schwäche vorübergehend für sich gewinnen kann, so ahnt sie doch, daß ihn eine Art Haßliebe immer noch untrennbar an Maša Dolomanova bindet. Der zweite Bewohner des Hauses ist Čikilev, ein chronischer Wichtigtuer in seiner Eigenschaft als kleiner beamteter Funktionär und Hauswart, der schmarotzt und seine Umwelt tyrannisiert und ständig bestrebt ist, seine eigene Wichtigkeit unter Beweis zu stellen. Dank Zinkas Verzweiflung ist seinen Annäherungsversuchen endlich Erfolg beschieden: Čikilev und Zinka werden ein Paar - doch nicht für lange. Als Vekšin eines Tages schwer er-

krankt und Zinka ihn bei sich aufnimmt, um ihn zu pflegen, wird Čikilev vor die Tür gesetzt.

Der dritte im Bunde ist Manjukin, ein ehemaliger Gutsbesitzer aus Rogovo, dem Heimatdorf Vekšins, der Tür an Tür mit Čikilev ein ungeheiztes Zimmer bewohnt. Manjukin ist zum Bettler herabgesunken, doch geht er noch einer ehrenhaften Beschäftigung nach: In den Kneipen rundum erzählt er auf Bestellung und gegen Entgelt Geschichten, die er sich ausdenkt. In dieser Funktion ist er angesehenes Mitglied der Diebsgesellschaft, was ihn jedoch infolge seines Alters und seiner nachlassenden Phantasie nicht davor bewahrt, hin und wieder mit Hohn, Spott und demütigenden Forderungen überschüttet zu werden. Insgeheim schreibt er an seiner Lebensbeichte, deren Inhalt dank der neugierigen Niedertracht Čikilevs nach und nach bekannt wird. Vekšin, so stellt sich heraus, ist sein unehelicher Sohn. Manjukin verfällt zusehends, ergibt sich dem Trunk und fällt schließlich einem Schlaganfall zum Opfer.

Neben und zum Teil auch unter all diesen Romangestalten bewegt sich der Schriftsteller Firsov, ausgerüstet mit einem Notizbuch und stets gespitztem Bleistift sowie der Idee, "probeweise ein Stück unmittelbar aus dem Leben herauszugreifen"<sup>117</sup>. Sein Interesse gilt in erster Linie Vekšin, dem Anführer der Diebe, und das, was er an ihm und um ihn herum beobachtet, legt er als Motivation einem "Roman im Roman" zugrunde. Firsovs Sicht der Dinge, wie sie in seinem Roman schließlich Gestalt gewinnt, läßt sich wie folgt zusammenfassen:

Ausgelöst durch die Rache am Mörder seines Pferdes und die folgende Bestrafung, bewegt Vekšin die Frage nach der Legitimität des Verbrechens. Als er, das tapfere Vorbild seiner Soldaten, übergangslos in das Moskau der

<sup>117</sup> Leonid Leonov, Vor. Roman v četyrech častjach. Moskva, Leningrad 1928; alle folgenden Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

Neuen ökonomischen Politik versetzt wird und feststellen muß, daß hier die eben noch ausgezeichnete Tapferkeit im Dienst einer neuen Gesellschaft nichts mehr gilt, ja daß eben diese angeblich neue Gesellschaft sich gerade anschickt, die alten Kleider wieder anzulegen, verliert er den letzten moralischen Halt. Ein Versuch auszubrechen, an seinen Ausgangspunkt auf dem Lande zurückzukehren, mißlingt, da er den ganzen Ballast seiner unklaren Diebsphilosophie nicht einfach abwerfen kann. Vekšin, ein "Rocambault mit russischem Koeffizienten" (S.369), ein anfangs "ehrlicher Dieb", kann sich dem verderblichen Sog des Diebsgewerbes nicht entziehen; und hat jener Psychiater nicht recht, der ihm erklärt, "Verbrechen" sei ein relativer Begriff, da das Strafausmaß vom jeweiligen Grad der Kultur einer Gesellschaft abhängig sei (S.466)? Von Erniedrigung zu Erniedrigung sinkt Vekšin tiefer hinab: Seine Schwester Tanja geht, wenn auch indirekt, an Zavarichin, dem eigentlichen Dieb, dem "Dieb mit besonderen Absichten" (S.416) zugrunde; Maša verliert sich an einen hergelaufenen Schmarotzer aus Vekšins Bande. Mit'ka Vekšin geht der "große Atem" aus: Seine Unternehmungen werden immer kleinlicher, schmutziger, krimineller, und schließlich kommt er bei einer solchen Gelegenheit auf erbärmliche Weise ums Leben. So schildert Firsov Niedergang und Ende des Diebes, doch als sein Roman erscheint und im übrigen keine Gnade bei der Kritik findet, hat das Leben selbst ihn längst überholt: Vekšin lebt, und als er aus der Bewußtlosigkeit einer schweren Krankheit erwacht, findet er den Anfang eines neuen Weges. Dieser Weg führt ihn weit weg von Moskau in die unwegsame Einöde der russischen Wälder, wo er - es wird nur angedeutet - unter Holzfällern und später in der Fabrik "seinen verlorenen Namen wiedergewinnt". Das freilich "bleibt außerhalb des Rahmens dieser Erzählung" (S.540).

Hier, wo Leonovs Roman schließt, hätte er dem Hauptvorwurf der dogmatischen Kritik zufolge beginnen müssen. Gescheiterte Existenzen, Außenseiter, Kriminelle; übertriebene Psychologie gespaltener Seelen und kein Blick in die neue Gesellschaft, geschweige denn auf den "neuen Menschen"; weder positiver Held noch ein konstruktiver Vorschlag zur Lösung eingestandener Probleme - kurz: das Produkt einer kleinbürgerlichen Phantasie, fixiert auf das Vergangene im Gegenwärtigen. So könnte man die wesentlichen Punkte der damaligen Kritik zusammenfassen. Die Skala eines weiteren Vorwurfs reicht vom Epigontum bis zum Plagiat: Zahlreiche Gestalten des Romans hätten allzu deutlich ihre Vorbilder bei Dostoevskij<sup>118</sup>. Doch diese bloße Feststellung von Ähnlichkeiten braucht als Vorwurf nicht unbedingt zu treffen. Selbst der Versuch Leonovs, die Dostoevskijsche Idee des Leidens den veränderten Bedingungen entsprechend neu zu gestalten, kann durchaus noch als legitim bezeichnet werden. Dem unbefangenen Betrachter erschließen sich heute jedoch subtilere, wenn auch nicht weniger schwerwiegende Mängel des Romans.

Mit den Worten des alten Handwerkers Puchov tritt die Forderung an Vekšin heran: "Du sollst leiden! ... Nicht nach seinen Freuden, sondern nach seinem Leiden soll man den Menschen beurteilen" (S.284). Diese Maxime durchzieht den ganzen Roman in dieser oder jener Redeform und wird durch den Schluß noch einmal unterstrichen. Während sie aber bei Dostoevskij aus der Wirklichkeit der Gestalten selbst herauswächst, wirkt sie hier als abstrakter philosophischer Anspruch. Leonov läßt seine Gestalten mehrfach auf das Leiden hinweisen, das Leid selbst dar-

<sup>118</sup> Vgl. z.B. Gleb Struve, Geschichte der Sowjetliteratur; a.a.O. S.132f.; Helen Muchnic, Leonid Leonov; a.a.O. S.39; Alfred Tyszko, Leonid Leonov. Leben und Werk, in: Der Bibliothekar 11 (1957) S.1026-1031, hier S.1030; B.Ol'chovyj, O poputničestve i popučikach, in: Pečat' i revoljucija (1929) Nr.6, S.3-22, hier S.12; E.Severin, "Vor" Leonida Leonova, in: Pečat' i revoljucija (1928) Nr.3, S.96-102 passim.

zustellen, gelingt ihm nicht: Er zeigt die Symptome, die Ursachen hüllt er in mystisches Dunkel.

Hier liegt die eigentliche Schwäche in Leonovs Gestaltungsweise; schon in "Barsuki" erkennbar, tritt sie in "Vor" noch weitaus deutlicher hervor. Diese Romanwelt ist statisch, entscheidende Entwicklungsphasen werden übersprungen: Es bleibt unklar, wie Vekšin zum Dieb wurde und warum Tanja Angst vor dem Leben hat; der Schritt Zavarichins vom Bauern zum kleinbürgerlichen Schieber wird nicht gezeigt; Manjukins Niedergang und Puchovs Aufstieg zu abgeklärter Weisheit bleiben gleichermaßen im Dunkel der Roman-Vorzeit; Mašas "Dämonie", vor allem ihr Verhalten gegenüber Vekšin nach Agejs Tod, wird nicht motiviert. Die Handlung entwickelt sich punktuell und sprunghaft, und an diesen "Handlungspunkten" wird den Gestalten eine Unzahl von philosophischen Sentenzen in den Mund gelegt, die ihren tatsächlichen Horizont in der Regel weit übersteigen. (Diese Erscheinung der philosophischen Überhöhung wird noch näher zu untersuchen sein.) Voronskij schrieb damals: "Manchmal scheint es, als sei dieser Roman mit den Nerven und nicht mit dem Herzen geschrieben worden, als werde der Autor durch ausgedachtes und nicht durch tatsächliches Leben, durch den literarischen Kunstgriff und nicht durch das Material selbst beflügelt."<sup>119</sup>

Mit diesen Worten wird nun aber nicht nur auf die Mängel des Romans, sondern mittelbar auch auf seine Bedeutung als literarisches Dokument hingewiesen. Eine solche Bedeutung gewinnt er, wenn man ihn tatsächlich als Übungsfeld "literarischer Kunstgriffe" betrachtet, und erst in zweiter Linie als wie auch immer geartete künstlerisch-philosophische "Aussage". Als Beweis dieser These soll eine nähere Betrachtung der Gestalt und Funktion des Schriftstellers Firsov dienen.

<sup>119</sup> Voronskij, Literaturnye portrety (2 Bände). Band 1, a.a.O. S.350.

Firsov kann keineswegs mit Leonov gleichgesetzt werden, wie zum Beispiel Gleb Struve es tut (a.a.O. S.134). Diese Gestalt hat vielmehr eine doppelte Funktion: Zum einen ist sie das Ergebnis der konsequenten Weiterentwicklung eines Kunstgriffes, den Leonov schon in "Barsuki" zur Erhöhung der Authentizität angewandt hatte. Schon dort wird das Geschehen immer wieder aus der Perspektive am Rande beteiligter Personen dargestellt und kommentiert. Hier geht diese im ersten Roman noch wechselnde Rolle auf einen "hauptamtlichen" Kronzeugen über. Zum anderen aber, und das ist bereits ein Anzeichen für die zweite, wesentlichere Bedeutung Firsovs, wird hier die Rolle dieses Kronzeugen satirisch verfremdet. Gleich am Anfang des Romans findet sich eine entsprechende Schlüsselszene; Firsov ist dem alten Manjukin auf sein Zimmer gefolgt und beginnt ein Gespräch:

"Wie Sie bereits erraten haben dürften, beschreibe ich Menschen, ihren Charakter und ihre Lebensweise, sowie alles übrige, was sich zur Beschreibung eignet. Verzeihen Sie, ich schließe nur eben das Fenster." - Er trat ans Fenster und bemerkte einen Augenblick später: "Ach, ich reiche gar nicht hinauf. Zum Teufel, es ist ja gar kein Glas drin!"

Nachdem er wieder Platz genommen hat, fährt er fort:

"Also, ich bin Schriftsteller, wenn bisher auch nur Autor eines einzigen Büchleins. Man kann mich einstweilen nicht drucken. Vorgestern sagte mir eine hochgestellte Persönlichkeit: Wenn man Sie druckt, wird sich die ganze Welt beleidigt fühlen. Beschreiben Sie Kraftmenschen, sagt er, und wühlen Sie nicht in Kleinigkeiten. Außerdem unbedingt etwas Nützliches von allgemeiner Bedeutung! Nun, wenn mich nun aber einmal die verborgenen Wurzeln des Menschen locken?" (S.40)

Dieser Monolog setzt sich über einige Seiten fort, bis Firsov Manjukin schließlich erklärt, eigentlich interessiere er sich gar nicht für ihn, sondern für Vekšin. Schon der erste Auftritt des Schriftstellers Firsov gibt auf diese Weise Aufschluß über sein Verhältnis zur Wirklichkeit, für die hier symbolisch der leere Fensterrahmen



steht: Er reicht nicht einmal heran, geschweige denn, daß er das Wesen der Wirklichkeit erkennen kann. Firsov, mit Bleistift und Notizbuch dem Leben ständig auf der Spur, jagt doch in Wahrheit Trugbildern nach, Bildern seiner eigenen, morbiden Phantasie; er gleicht einer Don Quijote-Gestalt mit negativem Vorzeichen.

Durch die ironische Grundhaltung in der Darstellung Firsovs gelingt es Leonov, dieser Gestalt (und damit häufig auch sich selbst) eine gewisse Narrenfreiheit einzuräumen. In Firsov parodiert Leonov den Literaturbetrieb seiner Zeit. So gelingt es ihm zum Beispiel, wesentliche Punkte der Kritik, die sich später gegen den Roman erhob (vgl. o.), schon im Roman selbst vorwegzunehmen (S.457ff.). Ich füge hier ein besonders aufschlußreiches Textbeispiel aus jenem Kapitel ein, in dem die Reaktion der Öffentlichkeit auf den Roman Firsovs geschildert wird:

Gleich nach dem großen Kritiker traten alle übrigen auf den Plan, um entscheidende Momente in dem Aufsatz des großen Mannes zu entdecken. (Im Grunde fühlten sie sich alle mit Recht durch Firsovs großen Satz beleidigt, die russische Kritik wäre ihnen sozusagen nur eine Pfründe. Firsov hatte sich damit für frühere Angriffe revanchiert.)

Einstimmig verlangten sie alle von Firsov mehr rotbäckige Lebenswahrheit, vergaßen aber in der Eile, wo echtes Wangenrot aufhört und die Schminke beginnt. (Sie versteiften sich auf den Vorwurf der politischen Anfechtbarkeit des Werkes, ließen dabei aber außer acht, daß die Fehler Firsovs nur künstlerischer Natur waren: Ein künstlerisch wahrheitsgetreues Werk pflegt selten ideologisch falsch zu sein.) (S.457f.)

Dieses Textbeispiel zeigt, wie sehr Leonov die Rolle Firsovs zu auktorialen Zwecken kritisch-satirisch nutzen konnte, ohne dabei die doppelte Erzählerfiktion durchbrechen zu müssen. Der letzte Satz vom Wesen des künstlerisch wahrheitsgetreuen Werkes kommt einem direkten Angriff auf eine These Plechanovs gleich, wie sie Gorbáčev 1928 in einer Leonov-Kritik zitierte: "Eine reaktionäre Idee verhindert die Entstehung großer künst-

lerischer Werke." <sup>120</sup>

Daß die parodistische Funktion der Rolle Firsovs nicht erkannt wurde, hat im wesentlichen zwei Gründe: Zum einen war es die als erstes auffallende philosophisch überhöhte Psychologie des Romans, die in der marxistischen Kritik fast unbesehen verurteilt und im anderen Lager ebenso vorschnell gelobt wurde; auf diese Weise wurde die Frage der Form gar nicht ernsthaft diskutiert. Zum anderen hat Firsov eben nicht nur diese eine Funktion, sondern auch jene des Kronzeugen. Beide Funktionen sind sehr geschickt, wenn auch verwirrend ineinander verwoben. Betrachtet man Firsov lediglich als eine von vielen Romangestalten oder gar als auktoriales Spiegelbild, kann man dieser Tatsache nicht gerecht werden. Einem späteren Abschnitt bleibt der Versuch vorbehalten, hier Klarheit zu schaffen.

c) Sot'.

Noch während der Arbeit an "Vor" erhielt Leonov im Herbst 1925 einen Brief Gor'kij's, in dem dieser Leonovs ersten Roman (Barsuki) als bleibendes Werk der jungen russischen Literatur lobte, um dann eine kritische Anmerkung hinzuzufügen: "Ich bedaure nur eins: Der Roman ist nicht einfach genug geschrieben. Er wird nicht leicht zu übersetzen sein... Die zeitgenössische russische Literatur sollte es aber besonders auf die Aufmerksamkeit und das Verständnis Europas anlegen und zwar des Teiles, der aufrichtig wünscht, Rußland kennenzulernen..." <sup>121</sup>. Auf den zweiten Roman Leonovs konnte dieser Ratschlag Gor'kij's keinen Einfluß mehr ausüben, und doch scheint er zusammen mit der bald darauf einsetzenden heftigen und überwiegend ablehnenden "Vor"-Kritik Leonov veranlaßt

<sup>120</sup> Gorbačev, *Sovremennaja russkaja literatura*; a.a.O. S.154.

<sup>121</sup> Brief Gor'kij's an Leonov vom 8.9.1925, in: M.Gor'kij, *Sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Band 29, Moskva 1955, S.441f.

zu haben, seine künstlerische und gesellschaftliche Stellung neu zu überdenken. Leonov kehrt noch einmal zur erzählerischen Kurzform zurück, und es entsteht eine Reihe von Erzählungen, die später zu dem Zyklus der "Ungewöhnlichen Bauerngeschichten" (Neobyknovennye rasskazy o mužikach) zusammengefaßt wurden. Stilistische Miniaturen gleichsam am Rande der Tagesordnung, ebenso frei von pathetischen wie sentimentalischen Zügen, sind sie noch einmal den Schicksalen der Verfemten und Ausgestoßenen gewidmet. Auch zahlreiche dramatische Versuche Leonovs aus dieser Zeit sind ein Hinweis auf seine fortwährende Suche nach neuen Ausdrucksformen. Die Kritik verurteilte in ihrer Mehrheit Leonovs Fortschreiten auf dem mit "Vor" eingeschlagenen "verhängnisvollen Weg".

Im Sommer 1927 führt eine ausgedehnte Reise Leonov durch verschiedene Länder Europas. Drei Wochen lang ist er Gast Maksim Gor'kij's in Sorrent. Es liegt nahe, diese Reise als das auslösende Moment für den geistigen Umschwung Leonovs zu betrachten. Das spärliche biographische Material läßt zwar keinen schlüssigen Beweis für diese Annahme zu, doch schreibt Leonov im folgenden Winter an Gor'kij, er näherte sich - "wenn auch mit Verspätung" - immer mehr der Ansicht, daß jetzt "die Zeit der Arbeit vom großen Buchstaben her" angebrochen sei, und er fährt fort:

Rußland muß jetzt aufhören zu leiden und zu klagen, es muß leben, atmen und viel und angestrengt arbeiten. Und da steckt etwas dahinter, daß die Geschichte rauhe, nüchterne, starke Menschen in die Arena stellt, Menschen, die unser ewiges Gewäsch (drebeden') über den Haufen geworfen haben (ich spreche von der dem Zeitalter gegenüber unschlüssigen russischen Seele)... In meinen Werken ist diese Lage nicht ganz entwickelt... Qualvoll und schrecklich, aber wie unumgänglich ist für uns gerade diese Genesung von dem vergeblichen Trugbild und die plötzliche Erleuchtung ... über die Welt..., wie sie in Wirklichkeit ist. (122)

<sup>122</sup> Brief Leonovs an Gor'kij vom 25.12.1927, in: Gor'kij i sovetskie pisateli. Neizdannaja perepiska. Moskva 1963 = Literaturnoe nasledstvo Band 70, S.252.

Als Bindeglied zwischen den beiden Romanen "Vor" und "Sot'" kann die Erzählung "Belaja noč'" (Weiße Nacht) angesehen werden, die im Sommer 1928 entstand und noch zu jenem oben erwähnten Zyklus gezählt wird, obwohl sie in Wahrheit bereits weit über ihn hinausgeht. In ihr verarbeitete Leonov die Erinnerung an seine Jahre in Archangel'sk während der Besetzung durch die Interventionstruppen zu einem schablonenhaften Zerrbild, dem deutlich anzumerken ist, wie schwer es Leonov fiel, die selbst übernommene Pflicht zur Parteinahme künstlerisch zu verwirklichen.

Im Anschluß an diesen ersten, noch unsicheren Schritt in eine neue Richtung begab sich Leonov für mehrere Monate an den Schauplatz seines folgenden Romans: die Großbaustelle einer Papierfabrik im unwegsamen Gebiet der nordöstlichen Wälder. Zum erstenmal stellte er sich bewußt die Aufgabe, über die Beobachtung und Darstellung eines Projektes des sozialistischen Aufbaus dem "neuen Menschen" selbst auf die Spur zu kommen. Der Roman wurde noch an Ort und Stelle begonnen und im Oktober 1929 abgeschlossen. Zeitlich behandelt er die unmittelbare Gegenwart vom Frühjahr 1927 bis zum März des darauffolgenden Jahres.

Die Idee, in den unwegsamen Wäldern im Flußgebiet der Sot', an denen die Zeit spurlos vorübergegangen ist, eine Papierfabrik zu errichten, um auch dieses Gebiet "in den wirtschaftlichen Kreislauf des Landes einzugliedern"<sup>123</sup> und die unbegrenzten Reserven an Holz und Arbeitskräften zu nutzen, stammt von Sergej Potemkin. Mit dem sorgfältig ausgearbeiteten Plan für dieses "Proletarierinselchen inmitten des großen bäuerlichen Ozeans" (S.88) reist er eines Tages nach Moskau, und es gelingt seiner hartnäckigen Ausdauer, die Behörden für das Projekt zu gewinnen. In Žeglov, dem Vorsitzenden der Papier-

<sup>123</sup> Leonid Leonov, Sot'. Moskva 1932, S.83; alle folgenden Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

zentrale, und dem ihm unterstellten Ingenieur Uvad'ev findet Potemkin zwei einflußreiche Befürworter seiner Idee. Uvad'ev, mit der technischen Vorbereitung beauftragt, wird an die Sot' entsandt. In seiner Begleitung sind Favorov, ein junger, ortskundiger Ingenieur, dessen Vorfahren noch unter den Zaren eine kleine Papierfabrik in jener Gegend besessen hatten, und Suzanna Renne, die Tochter eines alten, von der Revolution überrollten Ingenieurs, die frühzeitig ihr bürgerliches Elternhaus verlassen hatte, um bei den Roten Partisanen zu kämpfen und später Chemikerin zu werden. Uvad'ev und Suzanna kennen sich schon aus Moskau, wo sie Tür an Tür gewohnt haben. Uvad'evs ohnehin freudlose und längst zerrüttete Ehe war schließlich an der bloßen Gegenwart dieser attraktiven und dazu noch gebildeten jungen Frau zerbrochen: Natalija, die instinktiv in Suzanna all das sah, was sie ihrem Mann nicht hatte geben können, war schließlich dem Rat ihres Jugendfreundes Žeglov gefolgt und hatte Uvad'ev verlassen. Uvad'ev selbst, dieser "knorrige Balken von Mensch" (S.110), hatte die Trennung mit Erleichterung aufgenommen: Für ihn gab es einfach wichtigere Dinge, und er war froh, sich ihnen jetzt uneingeschränkt widmen zu können.

Als Uvad'ev, Favorov und Suzanna an die Sot' gelangen, bricht gerade das Eis auf und zwingt sie, in Sichtweite der projektierten Baustelle auf dem gegenüberliegenden Ufer einige Tage in einem alten, von Modergeruch umwehten Kloster auf die Überfahrt zu warten. Ihre Gegenwart bringt Unruhe und Unsicherheit unter die Mönche, deren düsterer, in Jahrhunderten verhärteter und abergläubischer Geist den Ingenieuren eine Ahnung von den Schwierigkeiten vermittelt, die sie auf dem anderen Ufer im Dorf Makaricha erwarten, ohne dessen Unterstützung man nicht auskommen wird. Die beiden jüngeren Mönche Gelasij und Visarion können sich dem aufgebrochenen Konflikt, der durch die Anwesenheit einer Frau noch verstärkt wird,

nicht entziehen: Visarion taucht wenig später in Makaricha auf und stellt seine Loyalität gegenüber der neuen Macht unter zweifelhaften Beweis; er avanciert zum Verwalter des neu errichteten Arbeiter-Klubhauses, doch ahnt man bald, daß er insgeheim Unruhe unter den Bauern stiftet. Gelasij hingegen, der nicht mehr ins Kloster zurückkehrt, nachdem er die drei über den Fluß gesetzt hat, streunt haltlos und bettelnd durch die Gegend, bis er von Uvad'ev aufgelesen und mit einem Empfehlungsschreiben nach Moskau geschickt wird, wo man einen Sowjetbürger aus ihm machen soll.

Mit dem Frühling beginnt auch die Arbeit an der Sot': Eine Bahnlinie wird gebaut, eine Straße angelegt. Von überall her strömen die Arbeiter herbei und gehen mit Begeisterung ans Werk. Schwierigkeiten gibt es trotzdem genug: Die unbewegliche Zentralbürokratie in Moskau, der überaus stockende Materialnachschub (Uvad'ev muß zeitweilig auf eigene Faust organisieren), die sorglose Mentalität der Arbeiter und schließlich ein folgenschweres Unglück an der Sot', wo eine Sperrvorrichtung zum Abfangen der Baumstämme dem nach langem Regen plötzlich anschwellenden Fluß nicht standhält; ein Kind wird von einem brechenden Stahlseil erschlagen, und die Holzversorgung ist für Monate in Frage gestellt. Den Schuldigen für dieses Unglück findet man in dem alten Ingenieur Renne, Suzannas Vater, den man für den Bau gewonnen hatte. Der einsetzenden Hetzkampagne gegen den "Fremdkörper" und "Schädling" entzieht sich Renne durch Selbstmord. Die größte Schwierigkeit aber bereiten die ortsansässigen Bauern von Makaricha, deren halsstarrig konservativer Teil durch dunkle Fäden mit dem Kloster am jenseitigen Ufer verbunden zu sein scheint. Der im Krieg zum Krüppel gewordene Vasilij schürt mit seiner Bande die Unruhe, wo er nur kann. Als schließlich das alte Makaricha der Fabrik weichen muß und die Bauern in neue Häuser umgesiedelt werden, bricht der durch eine Mißernte

noch vertiefte Unmut der Bauern in offenen Widerstand aus.

Zur gleichen Zeit gerät das ganze Projekt ins Stocken, als in der Hauptstadt die allgemeine wirtschaftliche Krise zu drakonischen Sparmaßnahmen zwingt. Freischärlerbanden tauchen in der Gegend auf; ihre Fäden laufen immer deutlicher bei Visarion, dem ehemaligen Mönch, zusammen, den Suzanna inzwischen als einstigen Offizier der Weißen wiedererkannt hat: Im Partisanenkampf war er ihr eines Tages in die Hände gefallen; aus einem unerklärlichen Gefühl heraus hatte sie ihn damals entkommen lassen.

Uvad'ev reist nach Moskau, um gegen alle Widerstände die Fortführung des Baus zu sichern. In einer dramatischen Sitzung wird endlich eine positive Entscheidung getroffen. Damit wird zugleich ein Schlußpunkt unter falsche, von der Presse hochgespielte Korruptionsgerüchte gesetzt sowie dem sich immer krimineller gebärdenden "alten Ungeist" an der Sot' ein Ende bereitet. Visarion findet man eines Tages erschlagen im Wald. Der sich selbst bezichtigende Mörder, der Krüppel Vasilij, wird verhaftet. Das Kloster am anderen Ufer löst sich unter dramatischen Umständen auf, und die Gerüchte über ruhelos in den Wäldern umherstreifende Geister schon vor Jahren erschossener Sowjetfeinde verstummen.

Burago, der Chefindenieur, und Uvad'ev können nun das Tempo des Aufbaus beschleunigen. Daran ändert sich auch nichts, als sich beide eines Tages um eine stille Hoffnung ärmer sehen: Suzanna hat sich endgültig für ihren Altersgenossen Favorov entschieden.

Potemkin, der Vater des ganzen Projektes, ist unheilbar erkrankt und reist zur Erholung in den Kaukasus - in Wahrheit aber, um dort zu sterben. Die Durchbruchphase an der Sot' kann er nur noch in der Zeitung verfolgen. Als der März das erste Tauwetter bringt, hat man es geschafft: Der entscheidende Schacht für die Pumpstation

ist abgesenkt, in wenigen Wochen wird man die Produktion aufnehmen. Von einem erhöhten Punkt am Ufer der Sot' überblickt Uvad'ev noch einmal das bisher Geleistete: "Von hier aus konnte man am besten sehen, daß das Antlitz der Sot' anders wurde und daß auch die Menschen an ihr sich wandelten." (S.491)

In einer zeitgenössischen Kritik des Romans wurde darauf hingewiesen, daß Leonov, der in seinen früheren Werken die Handlung stets im Umkreis einzelner Personen entwickelt habe, in "Sot'" erstmals "ein Werk des sozialistischen Aufbaus in den Mittelpunkt" stellt<sup>124</sup>. Daß diese Feststellung nur bedingt richtig ist, erhärtet schon ein Vergleich mit dem 1926 erschienenen Roman "Zement" von Fedor Gladkov: Leonov nennt seinen Roman nicht "Papier", sondern "Sot'"; die Sot' tritt als "Schicksalsfluß" zwischen das alte und das neue Rußland, an ihren Ufern entscheidet sich die Frage nach der Wandelbarkeit des Menschen. Bei aller Fülle programmatischer Sätze, die heute gestellt und in ihrer Unerbittlichkeit "unmenschlich" erscheinen, an der Zeit gemessen jedoch vieles von ihrer Fragwürdigkeit verlieren, gilt Leonovs Interesse auch hier in erster Linie dem einzelnen Menschen und seiner Reaktion auf die neuen Verhältnisse. Leonov begnügt sich nicht mit einer geringen Zahl typisch gezeichneter Gestalten; die Liste der handelnden Personen ist lang. Die Bauern von Makaricha zum Beispiel sind nicht als Klasse dargestellt; sie gliedern sich in mehrere, sich kraß unterscheidende Gruppen, aus denen wiederum ganz verschiedenartige Persönlichkeiten hervortreten. Noch deutlicher wird diese differenzierende Darstellungsweise im abgeschlossenen Kreis der Mönche. Ingeheim verbunden sind alle diese Gruppen und Persönlichkeiten nur durch ein einziges, sie schwer belastendes und den Aufbau immer wieder bedrohendes Element: Leonov nennt es

<sup>124</sup> A.Volkov, Sot', in: Molodaja gvardija (1932) Nr.7, S.187-190; hier S.187.



den "russischen Koeffizienten"<sup>125</sup>. Damit wird ein schon aus den beiden vorangegangenen Romanen bekanntes Motiv wieder aufgegriffen: Rückständigkeit, geistiger Immobilismus, ein Hang zur Ausschweifung und zum zersetzenden Grübeln als bitteres Erbe der nationalen Vergangenheit und eigentlicher Feind der neuen Ideen. Dieses Problem wird nicht einfach gelöst, indem man die "alten" Menschen in neue Häuser setzt (S.207f.); wahrscheinlich wird es sich erst mit einer neuen Generation und dann von selbst lösen. So stellt Leonov jenem "russischen Koeffizienten" die Vision Uvad'evs gegenüber, der

irgendwo dort am strahlenden Horizont, im Regenbogensglanz der eroberten Zukunft, ein kleines Mädchen erblickte; sie hieß Katja und war nicht älter als zehn Jahre. Für sie und ihr Glück nahm er Kampf und Sorgen auf sich und zwang alle ringsum, es ihm gleichzutun. Sie war noch gar nicht geboren, aber es war unmöglich, daß sie nicht kommen sollte, denn für sie waren schon in der Vergangenheit beispiellose Opfer gebracht worden. (S.137f.)

Zwischen diese beiden Pole sind Handlung und Sinn des Romans geknüpft - ein Sinn, der deutlich lehrhaften Charakter verrät.

Außerhalb dieser Polarität steht der ehemalige Weißgardist und spätere Mönch Visarion, mit dem auch in diesen Roman ein "dämonisches" Element eingeführt wird. Als intellektuelle Parallelgestalt zu dem Verbrecher Agej in "Vor" stirbt auch er eines gewaltsamen Todes. Visarion predigt eine Art Kulturrevolution, eine Zerschlagung aller Werte, die Vernichtung des homo sapiens mit samt seiner Vergangenheit - kurz: die Rückkehr des Menschen an seinen Ausgangspunkt; in seinen Worten "die Auferstehung der Seele" (S.326). Die Begründung seiner Haltung ist aus heutiger Sicht von beklemmender Aktualität. Visarion schildert "eine prächtige Apotheose der

<sup>125</sup> Z.B. S.158: Uvad'ev versuchte, über den russischen Koeffizienten hinwegzuschreiten. - Vgl. auch die Charakterisierung Dimitrij Vekšins in "Vor" als "Rocambault mit russischem Koeffizienten"; s.o. S.60.

Wissenschaft", die er einst im Krieg erlebte, als ein kleiner, unscheinbarer Wissenschaftler die militärischen "Meister der Vernichtung" in Erstaunen versetzte:

"An einem sonnigen Morgen blies er die Welle ab. Der Wind kam aus Nordosten. Das Gas kroch weit. Die Artillerie verstummte sofort. Alles war jetzt sehr still... Zweitausend Leichen im zärtlichen, marmornen Morgenlicht und zweihundertsiebzig Medaillen für jene, die einen Monat später das Aas in gemeinsame Gräber scharreten." (S.320)

Jahrelang habe er als "Paß seiner Idee" eine Photographie von dieser Massenbestattung bei sich getragen. Er fährt fort:

"Alles gerät nach einer Generation in Vergessenheit, vieles werden die Dichter umlügen... Ich war mehr als alle anderen links gesinnt, weil ich mich mitten in der Urquelle der Ungleichheit gegen diese erhobene hatte., mitten in der Kultur... Man muß dieses giftige Erbe verbrennen... Der Menschheit wird nichts übrigbleiben, als ihre Vergangenheit zu vergessen. Sie werden mir entgegen: Das Proletariat hat sich an diese Aufgabe gemacht..." (S.323).

Er nimmt den imaginären Einwand auf und malt das gängige Bild der zukünftigen Gesellschaft <sup>126</sup>, doch dann zieht er seinen eigenen Schluß:

"Die Menschheit wird an ihrer Satttheit ersticken und am Glück ohne Trennung. Die sozialen Gegensätze, Quelle der Entwicklung, werden verschwinden... Schließlich wird der Mensch auch diese blaue Schale dort oben durchbrechen und in eine Welt noch nicht gekannter Farbe auskriechen." (S.324)

Visarions leidenschaftlichen Worte kreisen um ein Thema, das Leonov selbst immer wieder beschäftigt hat: Entstanden sind Variationen über das Bibelwort "Was hülfte es dem Menschen, wenn er die ganze Welt gewänne und nähme doch Schaden an seiner Seele" (Matth.16,26). Im Rahmen dieses Romans jedoch glaubt Leonov sich verpflichtet, Visarions Visionen und Thesen mit nachträglicher Leichtigkeit als Fall für das Strafgesetzbuch oder das Irren-

<sup>126</sup> Vgl. dazu die Erzählung "Konec melkogo Čeloveka", s.o. S.41.

haus abzutun, indem er ihm einen "Zurück-zu-Attila-Mythos" in den Mund legt und seine Worte auf "einfachen menschlichen Ehrgeiz" sowie ein aus der Kindheit her-rührendes Trotztrauma zurückführt (S.328f.).

Leonov wollte mit diesem Roman seine - "wenn auch mit Verspätung" - gewonnene Überzeugung unter Beweis stellen, er wollte wahrheitsgemäß über und für den sozialistischen Aufbau schreiben. Mit dieser Absicht aber geriet er zwangsläufig in den künstlerisch nicht zu lösenden Konflikt zwischen dem eigenen überwiegenden Interesse für Einzelschicksale und der gesellschaftlichen Forderung nach "typischen" Gestalten. So schwanken die positiven Helden dieses Romans, Uvad'ev vor allen anderen, ständig zwischen Typus und Charakter und bleiben im Gesamtbild farblos und ohne Profil. Trotzdem ist dieser Roman nicht einfach als Pamphlet zu bezeichnen. Bei sorgsamer Lektüre entsteht der Eindruck, daß er sich an den Aphorismen und Lehrsprüchen seiner Hauptgestalten und damit auch an diesen selbst gleichsam "vorbei-entwickelt". Seine Bedeutung liegt in den Zwischen- und Nebentönen.

#### d) Skutarevskij

Gegen Ende des Jahres 1929 wurde Leonov Mitglied des Provisorischen Vorstandes des Allrussischen Schriftstellerverbandes (Vremennoe pravlenie Vserossijskogo Sojuza sovetskich pisatelej) und Vorsitzender seiner Moskauer Abteilung. Wenig später begann "Sot'" in "Novyj mir" zu erscheinen (1930, H.1-5). Der Roman weckte großes, meist zustimmendes Interesse; die Kritik bescheinigte Leonov "einen großen Schritt vorwärts"<sup>127</sup>. Die bürgerliche Kritik des Westens machte es sich zu leicht, als sie den neuen Roman fast uneingeschränkt ablehnte und damit zugleich weitgehend das Interesse

<sup>127</sup> Nach Kovalev, Seminarij; a.a.O. S.13.

an den folgenden Werken Leonovs aufgab. So ist Helen Muchnic der Meinung, in "Sot'" habe Leonov das Thema des zweifelnden und suchenden Menschen endgültig verlassen. Seine folgenden Werke schilderten nicht mehr geistige Konflikte, sondern beschränkten sich auf die Feststellung von "richtigen" und "falschen" Verhaltensweisen. Von nun an seien seine Helden "reinen Herzens und felsenfester Überzeugung. Alle Werke nach "Sot'" stimmen mit der Formel des sozialistischen Realismus überein."<sup>128</sup> Die ungerechtfertigte Vereinfachung dieser These erweist sich schon an dem folgenden Roman Leonovs. Aber auch auf "Sot'" trifft sie nicht uneingeschränkt zu: Uvad'ev, der positive Held, ist zwar vorwiegend einseitig und als Typ gezeichnet, doch ist ihm jene frisch-fröhliche Stachanov-Pose, die so viele andere positive Helden dieser Zeit und besonders des nachfolgenden sozialistischen Realismus auszeichnet, völlig fremd. Im Gegensatz zu Helen Muchnic und mit Recht hat E.J. Simmons darauf hingewiesen, daß Uvad'ev wie viele "neue Sowjetmenschen" Leonovs, getrieben von einer Idee, im Grunde eine "einsame, fast tragische Figur" ist, deren Triumph am Ende von einer freudlosen, fast bitteren Art ist<sup>129</sup>.

Das Jahr 1930 stand für Leonov ganz im Zeichen journalistischer Tätigkeit. Als Mitglied einer "Schriftstellerbrigade" bereiste er die sowjetischen Länder Mittelasiens (auf diese Reise geht die im gleichen Jahr entstandene Erzählung "Saranča" zurück). Im September nimmt er an Manövern der Baltischen Flotte teil, er gibt Interviews, hält Reden und schreibt Aufsätze. Am Ende des Jahres veröffentlicht er seine Kommentare zu einem aufsehenerregenden "Schädlingsprozeß",

<sup>128</sup> Helen Muchnic, Leonid Leonov; a.a.O. S.49.

<sup>129</sup> Ernest J. Simmons, Russian Fiction and Soviet Ideology. Introduction to Fedin, Leonov, and Sholokhov. New York 1958, S.110.

in dem zu dieser Zeit hohe Wirtschaftsfunktionäre angeklagt und "entlarvt" wurden. Diesem Prozeß verdankt Leonov zugleich die Anregung für seinen neuen Roman. Das vorgegebene Sujet eines "Schädlingromans" erschien ihm jedoch zu eng; im übrigen waren die Prozeßakten nicht zugänglich. So weitete er das Thema zu einer Bewußtseinsanalyse der alten technischen Intelligenz, die unter den neuen Verhältnissen gezwungen ist, Stellung zu beziehen: Isolierung in der Rolle des "Schädling" oder Annäherung an das Proletariat. Im Oktober des Jahres schreibt Leonov an Gor'kij: "Sozialistischer Wettbewerb, Wirtschaftsfinanzplan usw. sind doch nur das Manövrieren eines großen Schiffes. Nicht das brauchen wir in unserer Literatur... Es heißt..., die philosophische Basis finden, dank derer das Proletariat so gewichtig auftritt und, versteht sich, siegen wird." <sup>130</sup>

Deutlicher noch werden Leonovs Absichten ein Jahr später in einer vom Schriftstellerverband veranstalteten Diskussion, deren Stenogramm in "Novyj mir" veröffentlicht wurde <sup>131</sup>, und die zugleich auch Aufschlüsse über das literarische Klima jener Zeit vermittelt. Leonov trat hier für eine Rückwendung zu tatsächlich literarischen Problemen ein:

"Noch vor kurzem hatten wir alljährlich Werke, die Wind in unsere Literatur brachten... Heute dagegen kann man in der Chronik der Literaturjournale der Zeile begegnen, dieser oder jener Schriftsteller arbeite an einer Darstellung des Lebens in der zweiten Hälfte des dritten Quartals des Jahres 1927. Diese Bücher brauchen schon nach einem halben Jahr Kommentare." (132)

Weiter wendet Leonov sich gegen eine allzu einfache "scholastische Nomenklatur" (popuťik - sojuznik) und betont, der Schriftsteller habe "ungeachtet seiner

<sup>130</sup> Brief Leonovs an Gor'kij vom 21.10.1930, in: Gor'kij i sovetskie pisateli, a.a.O. S.257.

<sup>131</sup> Novyj mir (1931) H.10.

<sup>132</sup> Ebenda S.123.

grundlegenden Pflicht, das den Sozialismus aufbauende Land zu unterstützen, (auch) die Verpflichtung, große und dieser Leistung würdige Literatur zu schaffen" <sup>133</sup>. Er beendet sein Referat mit einer deutlichen Warnung:

"Vor allen anderen ist der Schriftsteller selbst an seiner Wandlung interessiert, denn er muß leben und arbeiten. Die Weggenossen sollten viel darüber nachdenken, ob sie nicht schon ihre Station erreicht haben. Denn auf der weiteren Reise wird das Tempo beschleunigt, die Abstände zwischen den Stationen werden immer größer, und jene, die während der Fahrt vom sozialistischen Expresß abspringen, laufen mehr und mehr Gefahr, unter seine Räder zu geraten." (134)

Leonov benutzt hier ein von Trockij eingeführtes Bild, wie dieser es in seiner theoretischen Auseinandersetzung mit den Weggenossen verwandte: "Bei einem Weggenossen erhebt sich immer die Frage: Bis zu welcher Station?" Und an anderer Stelle: "Wenn nur der Weggenosse nicht an irgendeinem Bahnhof in den Gegenzug umsteigt!" <sup>135</sup> In ihrem während der gleichen Diskussion gehaltenen Referat fand L.N. Sejfullina scharfe Worte, die sich zum Teil besonders gegen Leonov richteten:

"... ein großes Werk aber, das beansprucht, ein Roman des Wiederaufbaus zu sein, habe ich nicht vorzuweisen. Ungeachtet aller Vorwürfe der Rückständigkeit, beeile ich mich nicht mit einer so großen Leinwand, denn die sowjetische Literatur ist mir teuer... Jenem aber, der sich fürchtet, zu spät zu kommen und der in seinen Werken und auf Versammlungen außer Atem "Halleluja" schreit, sollte man nicht vorschnell applaudieren." (136)

Um einen weiteren Begriff von dem damals noch existierenden Spielraum kritischer Meinungen zu bekommen, kann man sich vergegenwärtigen, daß in der gleichen Diskussion V. Polonskij folgendes Plädoyer zugunsten der Lyrik halten konnte, das von den Redakteuren des "Novyj

<sup>133</sup> Ebenda S.123f.

<sup>134</sup> Ebenda S.125.

<sup>135</sup> Trotzki, Literatur und Revolution; a.a.O. S.50, 75.

<sup>136</sup> Novyj mir (1931) H.10, S.128.

mir" fett und gesperrt gedruckt wurde:

"... und ich unterstreiche: Nicht von Lyrik allgemein ist die Rede, sondern von der Lyrik des einsamen Herzens, das lebt und trachtet allein nach den Interessen seines eigenen, isolierten 'Ich'." (137)

Noch im gleichen September 1931 erschien der erste Teil des Romans "Skutarevskij" in der Zeitschrift "Večernjaja Moskva". Leonov hat die Arbeit an diesem Roman immer wieder unterbrochen. Zwischendurch versuchte er sich sogar an einem Opern-Libretto auf der Grundlage des Romans "Sot'". Auch seine Funktionen im Schriftstellerverband nahmen ihn stark in Anspruch: Im Mai 1932 wurde er Mitglied im Organisationskomitee des Verbandes sowjetischer Schriftsteller, mit dessen Gründung der freien Entfaltung literarischer Gruppen in der Sowjetunion ein Ende bereitet wurde. Im selben Monat wurde Leonov Redaktionsmitglied des "Novyj mir", in dem dann von Mai bis September 1932 der gesamte Roman "Skutarevskij" veröffentlicht wurde.

Die eigentliche Handlung des Romans ist auf ein Winterhalbjahr Anfang der dreißiger Jahre beschränkt, doch ihre Vorgeschichte reicht weit zurück bis ins zaristische Rußland. Schon damals hatte Professor Skutarevskij sein internationales Renommee auf dem Gebiet der Elektrophysik erworben. Nach der Revolution von Lenin persönlich bewogen, seine Arbeit fortzusetzen, hat er mit staatlicher Unterstützung aufgebaut, in dem er sich weiterhin seinem Lebenswerk widmet, der drahtlosen Übertragung elektrischer Energie.

Skutarevskij lebt ganz seiner Wissenschaft. Das kleine, kahle Zimmer seiner Privatwohnung sieht ihn nur selten; hier musiziert er in den wenigen Mußestunden auf einem alten, zerbeulten Fagott, begleitet von dem Waldhorn Gerodovs, eines wissenschaftlichen Mitarbeiters. Der andere Teil der weitläufigen Wohnung ist vollgestopft

---

<sup>137</sup> Ebenda S.137.

mit unzähligen, angeblich echten Antiquitäten, die sich Skutarevskijs Frau Anna nach und nach von dem Kunstschieber Osip Štruf hat aufschwätzen lassen. Längst haben sich die Eheleute auseinandergeliebt, und auch ihr Sohn, Arsenij, ist ihnen fremd geworden. Arsenij, ein begabter Ingenieur, ist in zweifelhafte Kreise und schließlich ganz unter den Einfluß des undurchsichtigen Petrygin, des Bruders seiner Mutter, geraten, ohne zu erkennen, daß er hier als Rädchen in den Mechanismus einer umfangreichen Verschwörung eingefügt wird, die sich Industriesabotage zum Ziel gesetzt hat. Sein Vater bekommt eine Ahnung von diesen Zusammenhängen, als er eines Tages ein von Arsenij projektiertes Kraftwerk begutachten muß und feststellt, daß ungeheure Gelder verschleudert worden sind. Ein Rest väterlicher Zuneigung und die Wichtigkeit seiner eigenen Arbeit halten ihn jedoch davon ab, der Sache auf den Grund zu gehen. Dieser Aufgabe unterzieht sich erst Čerimov, der von der Partei eingesetzte stellvertretende Direktor in Skutarevskijs Institut.

Čerimov kennt Arsenij aus dem Bürgerkrieg; damals hatten sie zusammen gegen die Weißen gekämpft und waren Freunde geworden, hatten sich dann aber aus den Augen verloren. Čerimov, ehemaliger Fabrikarbeiter, hat dem neuen Staat alles zu verdanken. Als er nun nach so vielen Jahren, inzwischen anerkannter Wissenschaftler und enthusiastisch überzeugter Kommunist, den alten Kampfgefährten wieder sieht, ist es für beide eine Enttäuschung: Sie haben sich nichts mehr zu sagen. Wenig später erhält Čerimov die ersten Anhaltspunkte für die Existenz einer Verschwörergruppe, die selbst im Institut einen Mittelsmann haben muß. Der Verdacht richtet sich bald gegen Gerodov, Skutarevskijs engsten Mitarbeiter.

Über den Professor selbst kursieren häßliche Gerüchte, die auf einen wahren Kern zurückgehen: Eines Nachts hat Skutarevskij, ein begeisterter Autofahrer, auf einer Landstraße bei Moskau ein junges Mädchen aufgelesen und



sie, die offensichtlich irgendwo ausgerissen und auf dem Weg in die Stadt war, bei sich zu Hause einquartiert. Da sie kurz darauf erkrankt, wird aus dem anfänglichen Provisorium ein Dauerzustand. Nach ihrer Genesung stellt Skutarevskij Ženja als Privatsekretärin ein, was zu ernstesten Spannungen mit seiner Frau führt. Lange sträubt sich Skutarevskij gegen die wachsende Zuneigung zu dem Mädchen, sein Alter scheint ihm solche Gedanken zu verbieten; doch als schließlich die häuslichen Querelen und Verdächtigungen seiner Frau unerträglich werden und er sich zudem immer öfter bei dem Gedanken an ein neues Leben, eine neue Jugend an Ženjas Seite ertappt, faßt er den Plan, mit ihr in eine andere Wohnung zu ziehen. Das Geld für dieses Unternehmen will er sich bei Petrygin ausleihen, doch im letzten Augenblick bewahrt ihn eine Eingebung davor, auf dessen verdächtige Hilfsbereitschaft einzugehen. Überraschend bietet sich eine andere Möglichkeit: Skutarevskij und Ženja ziehen in die Wohnung Čerimovs, der ihnen zwei Zimmer überlassen kann. Die so entstandene Wohngemeinschaft entwickelt bald ein harmonisches Zusammenleben, ohne daß es zu einer weiteren Annäherung zwischen Skutarevskij und Ženja kommt. Ženja macht sich neben ihrer Tätigkeit als Sekretärin eifrig an die Vorbereitung ihres Studiums.

Skutarevskijs Frau dagegen hat ihren letzten Halt verloren. Sie beginnt, ihre vermeintlichen Kunstschatze Stück für Stück zu verkaufen, wobei sie die erniedrigende Erfahrung machen muß, daß sie all die Jahre hindurch für teures Geld nichts als Talmi angehäuft hat. Čerimov, der Skutarevskij als seinen großen Lehrmeister verehrt und ihm auch sein gesellschaftliches Desinteresse bis zu einem gewissen Grad nachsieht, bemüht sich, ihn von dem gehässigen Institutsklatsch abzuschirmen. Dabei gelingt es ihm endlich, Gerodov als Spitzel Petrygins zu entlarven. Damit kommt der Stein ins Rollen: Arsenij, der plötzlich das Ausmaß seiner Verstrickung erkennt,

begeht Selbstmord. Petrygin wird verhaftet.

Mit der Aufdeckung dieser Verschwörung bahnt sich auch für eine bisher noch nicht erwähnte Romangestalt ein Umschwung an: Fedor Skutarevskij, der Bruder des Professors, ein vor der Revolution sehr erfolgreicher Maler, der dann aber seine Kunst an Leute aus dem Petrygin-Milieu verkaufte und schließlich als Kunstfälscher sein Leben gefristet hatte, gewinnt allmählich ein neues Verhältnis zu seiner gesellschaftlichen Umwelt.

Als man ihm anbietet, die Werkhallen eines neu erbauten Kraftwerkes in Sibirien mit großflächig zukunftsweisenden Bildern zu verschönern, geht er zwar noch skeptisch, aber doch schon neugierig darauf ein.

Unterdessen sind Skutarevskijs Forschungen so weit gediehen, daß man an die Erprobung im Großversuch herangehen kann. Auf dem Lande, dreihundert Kilometer südlich Moskau, werden die gewaltigen Apparate installiert, doch der Versuch scheitert: Skutarevskijs Lebenswerk bricht zusammen. In der Stunde seiner tiefsten Enttäuschung glaubt Ženja, ihn durch das Geständnis ihrer Liebe aufrichten zu müssen, doch Skutarevskij weiß, daß er kein Recht hat, ihr Mitgefühl zu mißbrauchen. Ženja fährt allein nach Moskau zurück.

Als auch Skutarevskij wenig später in der Stadt eintrifft, ist er ein gebrochener Mann. Er erwartet, als "Schädling" verurteilt zu werden, der jahrelang Unsummen in ein von vornherein zum Scheitern verurteiltes Projekt gesteckt hat. Čerimov kann ihn jedoch eines besseren belehren: Zu viel hat dieser Staat den Forschungen Skutarevskijs zu verdanken, als daß man ihn jetzt einfach fallen lassen wollte. Skutarevskij soll seine Arbeit fortsetzen. Auf Einladung Čerimovs spricht er einige Tage später zum erstenmal in seinem Leben vor den Arbeitern einer Fabrik. Der begeisterte Empfang, der ihm bereitet wird, öffnet ihm die Augen für die Möglichkeit, zeitweilige Rückschläge in dieser Gesellschaft "auf Millionen Schicksale zu verteilen".

Schon der hier skizzierte äußere Ablauf der Handlung macht deutlich, wie Leonov sich bemühte, zu wirklich künstlerischen Problemen zurückzukehren, das heißt, die Vielschichtigkeit geistiger Prozesse selbst zu gestalten und nicht ihre materiellen Ursachen allein. Dieser Roman läßt sich nicht auf die bloße Feststellung von richtigem und falschem Verhalten reduzieren. Anders als Uvad'ev ist Skutarevskij nicht eindimensionales Prinzip, ist nicht die Verkörperung einer als gesetzmäßig empfundenen Entwicklung. Der unpolitische, nur seiner wertfrei betriebenen wissenschaftlichen Forschung hingeebene Skutarevskij findet erst im Wechselspiel der von beiden Seiten an ihn herangetragenen Interessen in eine gesellschaftlich bewußte Rolle hinein. Der Roman umschließt also eine Entwicklung, die in "Sot'" als bereits abgeschlossen vorausgesetzt wurde; was dort programmatisches Abbild war, wird hier erst als Ziel einer Bewegung erkennbar. Das symbolische Bild des Berges als einer einsamen Zufluchtsstätte vor dem Getriebe der Welt, das in Skutarevskijs Gedanken immer wieder auftaucht, wird in seiner schrittweisen Veränderung zum Leitmotiv des Romans: Skutarevskijs Abstieg aus der einsamen Höhe elitärer Wissenschaftlichkeit auf dem Wege zu einer gesellschaftsbezogenen Forschung in enger Berührung mit dem Proletariat. Das Proletariat selbst freilich tritt - mit einer einzigen, kurzen Ausnahme<sup>138</sup> - nicht in Erscheinung, bleibt Begriff oder allenfalls gesichtslose Masse.

Deutlicher noch als an der Darstellungsweise dieses Entwicklungsvorganges wird Leonovs neu erwachtes Interesse an künstlerischen Problemen in einer äußerlich nur lose mit dem Gang der Handlung verknüpften Gestalt: Mit der Einführung des Künstlers Fedor Skutarevskij gelingt es Leonov, die Frage nach der Funktion des Kunstwerkes in

<sup>138</sup> Kapitel 9: Čerimov besucht seinen ehemaligen Arbeitskollegen und Freund, den Glasbläser Butylkin.

einer sozialistischen Gesellschaft direkt anzusprechen. In einem eingefügten Kapitel (16), das in seiner Länge den sonst durchweg eingehaltenen Rahmen sprengt und schon allein dadurch besondere Aufmerksamkeit auf sich zieht, wird die Geschichte Fedors erzählt:

Noch vor der Revolution war Fedor eines Tages mit seinem Gönner, dem schwerreichen Kaufmann Šistarev, aneinandergeraten, weil er es gewagt hatte, in realistischer Manier eine Streikszene zu malen. Šistarev hatte ihm vorgehalten, man könne nur einem dienen, der Kunst oder sozialen Reformen, und ihn aufgefordert, zur "wahren Schönheit" zurückzukehren<sup>139</sup>. Fedor war daraufhin den Weg des geringsten Widerstandes gegangen: Er malte gegen Geld und auf Bestellung, was man von ihm verlangte. "Man kann der Welt nur mit Pietät oder mit Frechheit beikommen. Mein Pech ist, daß ich das eine verloren und das andere nicht erworben habe" (S.262). Mit dieser Selbsteinschätzung richtet Fedor seine Kunst zugrunde. Wie schon Visarion in "Sot'" verstrickt auch er sich in seinen Haß gegen Wissenschaft und Kultur: "Die Wissenschaft entdeckt nur das, was die Seele schon weiß... Die Menschheit hat die Grenzen der Erkenntnis erreicht" (S. 239). Und später erklärt er:

"Bei den alten Meistern findet man viel über die Funktion zentraler Strahlen in der Blickpyramide, über die Bewegung von Gelenkverbindungen, über Licht und Schatten bei Drapierungen... Nur steht da nichts über die Bewegungen von Massen, die zum Sozialismus schreiten, über die Wechselbeziehung von Form und Inhalt, über die Rolle der Kunst im Leben... Die Bücher sind tot - da liegen sie, diese fetten Leichname!" (S.268)

Bald war es Fedor gelungen, "jeden Alten in jedem Stil zu machen" (S.270), und unter Vermittlung des geschäftigen Štruf riß man ihm die vermeintlich echten Gemälde aus den Händen. "Warum soll das schlecht sein?" fragt er seinen Bruder. Es gibt schlimmere Illusionen; warum

<sup>139</sup> Leonid Leonov, Skutarevskij. Moskva 1932; alle folgenden Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

nicht einem Menschen zu dem harmlosen Glücksgefühl verhelfen, einen echten Boucher zu besitzen? Vor einem Landschaftsbild, das sein Bruder kritisiert hat, stellt Fedor die Frage:

"Du meinst, ich sollte auf dieses Feld einen Mähdrescher setzen? Aber dann bemogel ich dich doch... So ein Bild veraltet, ehe die Farben trocken sind. Du wirst es damit vergleichen, wie es gestern bei dir war, und schreien: Die Kunst bleibt zurück!" (S.264)

Hier klingt Leonovs eigene Kritik an bestimmten literarischen Werken der Zeit an: "Schon nach einem halben Jahr brauchen diese Bücher Kommentare!" (Vgl. o. S.77) Noch ein anderes, ähnliches Wort Leonovs aus der gleichen Zeit ist bekannt: "Stendhal kalkulierte seine Werke auf hundert Jahre; wir schreiben für eins, allenfalls für fünf."<sup>140</sup> Die offensichtliche Widersprüchlichkeit dieser Aussagen läßt erkennen, daß nicht nur Fedor Skutarevskij, sondern auch sein Autor selbst im Übergang zu einem neuen Kunstverständnis noch unsicher war. Fedor glaubt seinen Fehler schließlich darin zu sehen, daß er "an der falschen Stelle gesucht" hat; "die Wahrheit liegt immer vorn" (S.268), doch weder er noch Leonov selbst haben schon eine klare Vorstellung von dieser in der Zukunft liegenden Wahrheit einer "neuen Kunst".

Dieses Thema wird gegen Ende des Romans noch einmal aufgegriffen, diesmal in einem Gespräch zwischen Fedor und Čerimov. Fedor hat ein neues Bild gemalt, das seinen ersten Schritt in die neue, fortschrittliche Richtung dokumentieren soll: zwei Skiläufer am Hang, zu denen ihm Čerimov und Ženja Modell gestanden haben; in seinen Augen "eine funkelnde Apotheose der Jugend und des unaufhaltsamen Vorwärts..." (S.412). Ein Kritiker jedoch stellt fest: "Braucht das Proletariat solche Werke? Nein, es braucht sie nicht." (S.413) Hierauf

<sup>140</sup> Zitiert nach S. Romova, Vstreča s Leonidom Leonovym, in: Literaturnaja gazeta vom 24.9.1930, S.2.

entwickelt sich das Gespräch zwischen Fedor und Čerimov, der seinerseits anmerkt:

"Es wäre nicht übel gewesen, das Bild etwas produktionsfreudig zu akzentuieren... (Und warum die Dämmerung?) Soll lieber unser Mittag sein; soll das Eis funkeln und schmelzen unter unserer Sonne..."  
 "Was sagen Sie da!" Fedor Andreič winkte in panischem Entsetzen mit beiden Händen ab. "Was bliebe dann von meinen Skiläufern? Gerade die Dämmerung..."  
 Und noch einmal, zum zehnten Mal, versuchte er ... zu erklären, daß jedes Kunstwerk außer vom literarischen Gehalt auch von rein malerischen Gesichtspunkten bestimmt sein müßte... (S.414f.)

Diese Textstelle ist doppelt aufschlußreich für das Verständnis der künstlerischen Position Leonovs. Zum einen läßt sich die Hell-Dunkel-Maxime unschwer als Leonovs eigenes künstlerisches Prinzip erkennen: Selten erliegt er der Gefahr, schwarz-weiß zu zeichnen; immer ist es seine Absicht, ungezählte Schattierungen zwischen Hell und Dunkel einzufangen, und es fällt auf, daß er in der Regel gerade an die Darstellung der Gestalten im Dämmerlicht besondere Sorgfalt wendet, während es ihm in den extremen Bereichen von strahlender Helle und drohender Finsternis oft nicht gelingt, über die bloße Verkörperung einer Idee hinauszugelangen. Dieses Prinzip mußte ihm den Tadel der dogmatischen Kritik eintragen. Ebenso erging es ihm mit jenem zweiten künstlerischen Vorbehalt gegenüber dem gerade im Entstehen begriffenen Programm des sozialistischen Realismus, den er Fedor Skutarevskij in den Mund legte: Leonov war nicht bereit, die Bedeutung rein formaler Gesichtspunkte für das literarische Kunstwerk zu leugnen. Es gab damals aber auch Kritiker, die diesen Vorbehalt zu würdigen wußten. So schrieb A. Selivanovskij 1933 in einer Besprechung des Romans: "Man fiel über Leonov her, weil er ... den Weg großer Kunst gehen möchte, weil er ein Künstler der großen Form ist und weil sein Werk die Devise der Formaflösung, bei so mancher Gruppe und so manchem Grüppchen der sowjetischen Poeterei

im Schwange, entschieden widerlegt." <sup>141</sup>

e) Doroga na okean (Der Weg zum Ozean)

Die umfangreiche journalistische und organisatorische Tätigkeit Leonovs in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre weisen ihn als überzeugten Gefolgsmann der sich durchsetzenden Parteilinie aus. Seine künstlerische Praxis dagegen deutet vielfach in eine andere Richtung. Der Zwiespalt, in den er so mehr und mehr geraten mußte, scheint ihm seinerzeit kaum bewußt worden zu sein. Er sah die ersten beklagenswerten Symptome und wurde nicht müde, kritisch auf sie aufmerksam zu machen, doch es entging ihm ihr ursächlicher Zusammenhang mit eben jener parteilichen Direktive, die er für die richtige hielt. Erenburg hatte 1930 manchen neuen sowjetischen Roman mit "vortrefflich gebauten elektrischen Kraftwerken" verglichen <sup>142</sup>. Ganz ähnlich hatten Leonovs Argumente in jener oben erwähnten Diskussion des Jahres 1931 geklungen (vgl. o. S.77ff.). Auch im Frühjahr 1934 wandte er sich in einem Zeitungsartikel noch einmal gegen die "Standardformen der Industrieskizze ... und der Kolchos-epopöe", die der Leser schon kenne, bevor sie überhaupt niedergeschrieben würden. An gleicher Stelle heißt es jedoch auch: "Unser Land ist jetzt ein gigantisches Laboratorium, in dem eine neue Moral, neue ethische Beziehungen und eine neue sozialistische Menschheit geschmiedet werden." <sup>143</sup> Aber dieses in seiner Überzeugungsintensität wie beschwörend klingende und immer wieder vorgebrachte Wort vom "neuen Menschen" in einer "neuen Zeit" war längst normative Utopie geworden, was nicht

<sup>141</sup> A.Selivanovskij, Ob odnoj diskussii, in: Literaturnaja gazeta vom 5.2.1933.

<sup>142</sup> Ilja Ehrenburg, Randbemerkungen zur heutigen russischen Literatur, in: Slavische Rundschau 2 (1930) S.81-88; hier S.81.

<sup>143</sup> Leonid Leonov, Prizyv k mužestvu, in: Literaturnaja gazeta vom 16.4.1934, S.2.

ohne Auswirkungen auf die diese Utopie zum Thema wählende Literatur bleiben konnte. So sind Leonovs Forderungen, kein Thema rechtfertige eine schwache Form und die Zeit der standardisierten Thematik müsse vorbei sein<sup>144</sup>, zu diesem Zeitpunkt wie in den Wind gesprochen. Nur wenige Monate später, im August 1934, tagte in Moskau der 1. Allunionskongreß der sowjetischen Schriftsteller, auf dem A. Ždanov die in Zukunft für alle Bereiche des künstlerischen Schaffens verbindliche Richtlinie formulierte: "Wahrheitsgetreue, historisch konkrete (d.h. parteiliche) künstlerische Darstellung in Verbindung mit der Aufgabe, die werktätigen Menschen im Geist des Sozialismus ideologisch umzuformen"<sup>145</sup>. Leonov gehörte nicht zu jenen, die die verhängnisvollen Folgen dieser Entscheidung absahen und - wie zum Beispiel Oleša, Bucharin und Šklovskij - Vorbehalte anmeldeten. Er wurde Mitglied in dem neu gewählten Präsidium des Schriftstellerverbandes. Sein neuer Roman jedoch, der zu diesem Zeitpunkt schon zur Hälfte abgeschlossen war, konnte der neuen Forderung des Tages nicht mehr gerecht werden.

Der Plan dieses Romans hatte Leonov schon 1927 beschäftigt, als er Gor'kij in Sorrent besuchte. Die Idee, die Gegenwart im Schnittpunkt zwischen Gestern und Morgen künstlerisch zu gestalten und dabei allen drei zeitlichen Ebenen mit dem Ziel einer konkreten Utopie in gleicher Weise gerecht zu werden, spiegelt sich gleichfalls in einem Brief an Gor'kij vom Oktober 1930:

Alle Sinnzusammenhänge der heutigen Welt, die sich in irgendeinem Schnittpunkt kreuzen, bedingen den Sieg des Proletariats. Gerade darüber muß man schreiben - darüber, was noch nicht ist. Fragen Sie den tüchtigsten und eifrigsten Putilov-Aktivisten danach - er wird nicht antworten. Denn was ist Wahrheit? die zukünftige, für den Arbeiter! Wenn man darüber nach-

<sup>144</sup> Ebenda.

<sup>145</sup> A. Ždanov, Sovetskaja literatura - samaja idejnaja, samaja peredovaja literatura v mire. Moskva 1953, S.9.



denkt und sehr oft auf Fragen stößt, die weder Leben noch Land bisher entschieden haben, will man sich doch nicht zur bloßen Utopie herablassen. Heraus kommt die Gier, unbedingt dieses Elixier ... zu finden... (146)

Drei Jahre auf der Suche nach Ansatzpunkten für die Verwirklichung seines Planes vergingen - drei Jahre, in denen sich das Gesicht des Landes zusehends wandelte: Eine katastrophale Hungersnot wurde überwunden, die Wirtschaft erlebte einen neuen Aufschwung, und in der Literatur setzte sich jener euphorische Grundton durch, den Gor'kij mit "revolutionärer Romantik" umschrieben hatte und den Ždanov nun zum Programm erhob. Der Schauplatz der neuen Romane verlagerte sich "aus den Wohnungen in die Zechen, Klubs, Laboratorien und auf die Straßen"<sup>147</sup>. Hinzu kam die wachsende Bedrohung der neuen Errungenschaften von außen: Im Westen kam mit den Faschisten militanter Anti-Kommunismus an die Macht. Im Spannungsfeld dieser vielschichtigen Eindrücke hält Leonov die Zeit für gekommen, sich an sein formal wie inhaltlich bisher ehrgeizigstes künstlerisches Experiment zu wagen. Dabei geht es ihm um nichts weniger als den Versuch, "einen Turm" zu errichten, "von dem aus der morgige Tag und der sozialistische Weg der Menschheit zu erblicken" ist<sup>148</sup>. Der Roman entsteht in den Jahren 1933 bis 1935 aufgrund sorgfältiger Materialstudien über das Transport- und Eisenbahnwesen, denen Leonov vorwiegend in Kazan<sup>9</sup> nachgegangen war.

November 1933 bis Januar 1934 - im Rahmen dieser drei Monate entwickelt sich die Gegenwartshandlung des Romans; es sind die letzten drei Monate im Leben seiner zentralen Gestalt: Kurilov, der Chef der Eisenbahn-Politabteilung, der Mann "mit den Schaueremannsschultern und der

<sup>146</sup> Brief Leonovs an Gor'kij vom 21.10.1930, in: Gor'kij i sovetskie pisateli, a.a.O. S.257.

<sup>147</sup> So eine im Rahmen der oben erwähnten Diskussion getroffene Feststellung; vgl. Novyj mir (1931) H.10, S.125.

<sup>148</sup> Leonov, Prizyv k mužestvu; a.a.O.

Sokratesstirn", der die Partei hinter sich weiß, tritt dem Leser zu Beginn als unnachsichtiger Vorgesetzter entgegen. Auf der ihm unterstellten Strecke ist wieder einmal ein Zug entgleist. Während Kurilov an Ort und Stelle der Ursache und den Schuldigen nachspürt und dabei lebensgefährliche Mängel und Nachlässigkeiten aufdeckt, begegnet er drei Männern, die seine Erinnerung an lang zurückliegende Ereignisse wachrufen. Da ist zunächst der Werkleiter Gleb Protoklitov, der ihm aus dem Wege zu gehen scheint und daher den Verdacht weckt, er sei mit dem einstigen Offizier der Weißgardisten gleichen Namens identisch, der Kurilov seinerzeit im Bürgerkrieg nachstellte. Zum anderen erkennt Kurilov in einem Streckenwärter den ehemaligen Kaufmann Omeličev aus seinem Heimatdorf wieder, den letzten Sproß einer einst mächtigen Kaufmannsdynastie, der noch vor der Revolution Kurilovs Schwester geheiratet hatte. Nur wegen dieser verwandtschaftlichen Beziehung hatte er, wenn auch widerstrebend, Kurilov später vor den Weißen versteckt. Schließlich taucht zwischen den Trümmern des entgleisten Zuges ein mit dem Schrecken davongekommener alter Mann auf: Pochvisnev wird dem Leser später wiederbegegnen; er läßt ein Bündel Bücher an der Unfallstelle zurück, das Kurilov an sich nimmt, um es ihm bei Gelegenheit in Moskau abzuliefern.

Kurilov verläßt den Unglücksort mit zwiespältigen Gefühlen. Man kann nicht den Menschen allein die Schuld geben; das Schienenmaterial ist schlecht und veraltet, die Produktion kommt nicht nach; kein Wunder, daß immer wieder der alte Schlendrian einzureißen droht. Trotzdem wird man durchgreifen müssen. Die Rückfahrt nach Moskau ist noch lang, und Kurilov wendet sich anderen, helleren Gedanken zu. Es ist eine Vision, die ihn seit seiner Jugend fasziniert: Einst hatte es als bloße Schwärmerei für die Weite und Freiheit des nie gesehenen Ozeans begonnen, doch im Laufe der Jahre hatte sich dieses Bild mit Hoffnungen und Gewißheiten verschmolzen, die die

Zukunft vor Kurilovs Augen in strahlendes Licht tauchten. "Ozean" - das ist längst nicht mehr persönliches Ziel allein, sondern die Krönung der historischen Entwicklung. Kurilov selbst wird diesen Ozean nicht mehr erreichen; nur in Gedanken wandert er schon heute seine Ufer ab und wird Zeuge des letzten, gewaltigen Aufbaus der "Alten Welt", die schließlich in der Apokalypse einer weltweiten Land- und Seeschlacht von den Kräften der "sozialistischen Föderation" vernichtet wird. Ein neues Eden erhebt sich aus der Asche, und seine Hauptstadt heißt "Ozean". Der Weg für den neuen, den "konstruktiven Menschen"<sup>149</sup> ist frei.

Die jetzige Gegenwart freilich muß noch mit kleinlichen Schwierigkeiten fertig werden: Nach Moskau zurückgekehrt, zieht Kurilov Erkundigungen über Gleb Protoklitov, den Werkmeister von Čeremšansk, ein, der seinerseits, kaum daß er erfahren hat, man interessiere sich für seine Person, die Flucht nach vorn antritt und Kurilov aufsucht. Seit Jahren in der Partei, hat er es verstanden, die Erinnerung an seine dunkle Vergangenheit zu verwischen. Auch Kurilov gelingt es nicht, ihn zu entlarven: Über diesen Mann ist nichts Nachteiliges bekannt. Da wird Gleb Protoklitov eines Tages von seiner eigenen Vergangenheit eingeholt: Kormilicyn, ein heruntergekommener Freund aus alten Bürgerkriegstagen, taucht plötzlich in Čeremšansk auf, um sich bei Gleb einzunisten: "Entweder zusammen hochkommen oder auf die Nase fallen" (S.353), erklärt er und treibt Gleb damit in die Enge. Nach wie vor sieht dieser jedoch in Kurilov seinen ärgsten Feind. Kurilov aber, Gleb erfährt es zu seiner Erleichterung, ist todkrank: In periodischen Abständen wird er von schweren Nierenkrämpfen geschüttelt - ein Leiden, das wahrscheinlich auf eine Mißhandlung während der Kriegsgefangenschaft zurückgeht. Noch kann Kurilov jedoch seine Nachforschungen fortsetzen. Er erfährt, daß ein

<sup>149</sup> Leonid Leonov, Doroga na okean. Moskva 1950; alle folgenden Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

Bruder Glebs als angesehener Chirurg in Moskau lebt: Die Geschichte Il'ja Protoklitovs wird eingeführt. Dieser zurückgezogen und allein lebende Arzt hatte eines Tages auf der Suche nach einem seltenen Exemplar für seine Uhrensammlung die Bekanntschaft des alten Pochvisnev gemacht, der dem Leser anfangs schon begegnet ist. Pochvisnev, ein ehemaliger Gymnasiallehrer, wohnte damals zusammen mit seiner Nichte Liza in einer kleinen, kalten Hinterhof-Wohnung. Seine Geschichte reicht bis weit ins vergangene Jahrhundert zurück nach Borščnja, einem damaligen Landsitz und heutigen Sanatorium ganz in der Nähe der Eisenbahnstation von Čeremšansk. Den typischen "raznočinec" Pochvisnev, der im Hause der Blankenhagels als Privatlehrer angestellt war, hatten damals seine sozialen Neigungen in das Netz eines lokalen Bauernaufstandes verstrickt, was sein Leben zwar nicht nachhaltig beeinflußt, jedoch zu seiner Entlassung geführt hatte. Jene sozialen Unruhen der siebziger und achtziger Jahre im Zusammenhang mit dem Bau einer Bahnlinie, an dem sich damals der gesamte dortige Provinzadel hatte bereichern wollen, wecken unabhängig von Pochvisnev das Interesse des jungen Eisenbahnjournalisten Peresyppkin und veranlassen ihn, ein ganzes Sittengemälde jener Zeit zu entwerfen. Für Il'ja Protoklitov dagegen sind diese alten Geschichten, die er nach und nach von Pochvisnev erfährt, nur kuriose Abschweifungen. Sein Interesse gilt bald nur noch dem Mädchen Liza, das sich nach einer entbehrungsreichen Kindheit einer wandernden Schauspielertruppe angeschlossen hatte und auf diese Weise nach Moskau gelangt war, wo sie zu dem Zeitpunkt ihrer Bekanntschaft mit Il'ja an einem Schmierentheater kleine Rollen schlecht und Recht ausfüllt. Ungebrochen hat sie sich die Überzeugung bewahrt, großes, nur unentdecktes Talent zu besitzen. Il'ja Protoklitov verliebt sich in sie, umwirbt sie ein ganzes Jahr und hat endlich Erfolg. Doch die Ehe der beiden ist kürzer als ihre ganze Vorgeschichte: Liza kann von der

Überschätzung des eigenen Talentes nicht lassen, und Il'ja ist zu schwach, sie für sich zu gewinnen. Liza läßt das Kind, das sie erwartet, abtreiben und kehrt zu ihrem Onkel Pochvisnev zurück, als dieser gerade von seiner Unglücksfahrt, die ihn noch einmal an die Stätten seiner Jugend, nach Borščnja hatte führen sollen, heimgekehrt ist. So trifft es sich, daß Kurilov eine verzweifelte und ratlose Liza kennenlernt, als er eines Tages dem Alten die am Unglücksort zurückgelassenen Bücher zurückbringt. Da Kurilov ohnehin kurz vor der Abreise in einen vierwöchigen Erholungsurlaub nach Borščnja steht, schlägt er Liza kurzerhand vor, ihn dorthin zu begleiten. Endlich gelingt ihr damit der Absprung aus dem verderblichen Milieu der Schmierkomödianten: Unter Kurilovs behutsamer Anleitung findet sie in der Abgeschiedenheit Borščnjas ihren neuen Weg und übernimmt die Aufgabe, mit der Arbeiterjugend von Čeremšansk einen Theaterring aufzubauen. Für Kurilov sind diese Wochen in Borščnja eine letzte Galgenfrist. Eine rapide Verschlechterung seines Zustandes war ihnen vorausgegangen. Zwar hatte er noch einmal das kurze Glück einer aufkeimenden menschlichen Zuneigung genießen können, als er die junge, lebensfrohe Marina kennenlernte und mit ihrem kleinen Sohn Freundschaft schloß. Doch wenig später, im Kreise seiner Freunde und alten Kampfgefährten, die sich zu seinem Geburtstag versammelt hatten, war das alte Leiden mit neuer Heftigkeit ausgebrochen. Die ärztliche Diagnose lautet auf Krebs.

In Borščnja begibt sich Kurilov noch einmal auf seine visionäre Reise zum Ozean; diesmal ist Liza dabei. Ihr selbst kommt der Gedanke, Kurilov ein Kind zu schenken, einen Sohn, einen Bewohner von "Ozean". Doch Kurilov wird keine Spuren hinterlassen: Ein neuer Anfall zwingt zum Abbruch der Kur. Schon ist der Nachfolger Kurilovs in der Politabteilung bestimmt. Vieles bleibt liegen, und auch die Entlarvung Protoklitovs, die er sich vor-

genommen hatte, gelingt ihm nicht mehr. Gleb Protoklitov seinerseits versucht, dem Schicksal nachzuhelfen, als er erfährt, sein Bruder Il'ja werde Kurilov in Moskau operieren: Eine winzige, unauffällige Handbewegung Il'jas - würde sie ihn selbst nicht auf alle Zeit von seinem Todfeind und Il'ja zugleich von einem Nebenbuhler befreien? Doch er unterschätzt seinen Bruder. Als Kurilov vier Tage nach der Operation an einer inneren Blutung stirbt, glaubt Il'ja, es seiner medizinischen Ehre und dem verstorbenen Kurilov schuldig zu sein, die Machenschaften des Bruders und seine dunkle Vergangenheit aufzudecken. Gleb Protoklitov, der insgeheim schon triumphierte, wird doch noch überführt.

Der Roman schließt mit einem kurzen Epilog: Noch einmal begibt sich der Erzähler, diesmal in Begleitung des jungen Peresypkin, auf den von Kurilov so oft in Gedanken abgeschrittenen Weg. Sie streifen durch "riesige Erdenräume", besuchen "geschichtlich berühmte Städte, die es noch gar nicht gibt", treffen auf einen Schuljungen, der "über den Zeiten der Kapitalisten büffelte, die er sich als eine Art menschenfressender Lästrygonen vorstellte", und erreichen ganz zum Schluß "in schweigender Übereinkunft die neue Mutter fideler Erdenstädte, Ozean".

Keinem anderen Roman Leonovs kann eine bloße Inhaltsangabe so wenig gerecht werden wie "Doroga na okean". Der dauernde Wechsel zeitlicher Ebenen und personaler Perspektiven macht es selbst dem aufmerksamsten Leser dieses umfangreichen Werkes schwer, die Übersicht zu bewahren. Wieviel verwirrender müßte hier der Versuch wirken, die Interdependenz der Handlungsführung in detaillierter und doch geraffter Form deutlich zu machen. Es soll daher einem späteren Kapitel vorbehalten bleiben, dieses Geflecht der räumlichen, zeitlichen und erzählerischen Dimensionen zu entwirren.

Die dem Roman zugrundeliegende Idee, wie sie eingangs

erläutert wurde, und ihre Ausführung werfen jedoch einige Fragen auf, die an dieser Stelle näher zu betrachten sind. "Zwei wesentliche konstitutive Elemente des traditionellen Romans..., die Psychologie des problematischen Helden und die Geschichte seines dämonischen Suchens"<sup>150</sup>, werden in einer die marxistische Geschichtserwartung widerspiegelnden Literatur scheinbar aufgehoben: Diese Literatur müßte "konstruktiv" sein<sup>151</sup>, und ihr künstlerisches Credo hieße nicht "Suchen", sondern "Finden". Das Ergebnis wäre jene in marxistischer Sicht konkrete Utopie oder mit einem mehr gegenwartsbezogenen Ausdruck: die Perspektive. "Die Perspektive", schreibt Georg Lukács, "ist nur dann wirklich lebensnah und echt, wenn sie aus den Entwicklungstendenzen jener konkreten Menschen, die das Kunstwerk gestalten, herauswächst und nicht als eine objektive soziale Wahrheit bestimmten Menschen, die damit nur lose persönlich zusammenhängen, angehängt wird."<sup>152</sup> Es läßt sich unschwer erkennen, daß genau dies Leonov vorschwebte: aus der Überwindung des Vergangenen im Gegenwärtigen eine organische Tendenz in die bestimmbare Zukunft zu entwickeln. Träger dieser Idee sollte Kurilov sein, flankiert von mehr der Zukunft bzw. mehr der Vergangenheit zugeordneten Gestalten. Auf dieser Basis sollte das breit angelegte Bild eines ganzen Zeitalters entstehen. Was aber entstand in Wirklichkeit?

Die weit zurückliegende Vergangenheit wird durch zwei verschiedenartige Kunstgriffe miteinbezogen. Einmal wird der alte Pochvisnev eingeführt, der selbst noch beteiligter Zeuge jener Zeiten gewesen ist. (Was er jedoch zu erzählen weiß, dreht sich nur um die ganz persönliche

<sup>150</sup> Lucien Goldmann, Zur Soziologie des Romans, in: Norbert Fügen (Hrsg.), Wege der Literatursoziologie. Neuwied, Berlin 1968, S.196-211; hier S.207.

<sup>151</sup> Vgl. die Erzählerreplik über den in Zukunft nur noch konstruktiven Menschen; Doroga na okean, a.a.O. S.409.

<sup>152</sup> Georg Lukács, Das Problem der Perspektive, in: Derselbe, Literatursoziologie. Neuwied 1961 = Soziologische Texte Band 9, S.254-260; hier S.255.

Geschichte seiner damaligen unglücklichen Liebe.) Die sozialen Verhältnisse der damaligen Zeit werden erst durch die Nachforschungen PeresyPKins ins Blickfeld gerückt. Zwei der von ihm untersuchten Komplexe werden in besonderen Kapiteln in den Roman eingefügt: Die Geschichte vom Bau einer Eisenbahnstrecke in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, die sich Pere-sypkin im Studium alter Familienakten erschließt, und der Niedergang der Kaufmannsdynastie der Omeličevs, dessen Schilderung einem vom Erzähler persönlich aufgesuchten ortskundigen Historiker (Volčichin) in den Mund gelegt wird. Beide eingeschobenen Erzählungen sind nur sehr locker mit der Gegenwartshandlung verbunden: im ersten Fall durch die periphere Rolle, die Pochvisnev seinerzeit beim Ausbruch der Bauernunruhen gespielt hat, und im zweiten Fall durch die Begegnung bzw. die verwandtschaftliche Verbindung Kurilovs mit dem letzten Omeličev, der ihn im Bürgerkrieg vor den Weißen versteckt hielt.

Fiel es Leonov schon schwer, die Vergangenheit über einen eben nur geschichtlichen "Bilderbogen" hinaus in ein organisches Verhältnis zur Gegenwart zu setzen, so verzichtete er in der Gestaltung der Zukunftsperspektive auf jede konkrete Beziehung zur gegenwärtigen Wirklichkeit. Es ist dabei anzumerken, daß die einzige Gestalt, aus der - nach Lukács - diese Perspektive herauswachsen könnte (nämlich Kurilov), bewußt die gegenwartsbezogenen Elemente in seiner Zukunftsvision ignoriert und Leonov unvermittelt den Ich-Erzähler einführt, um die dauernd drohende Gefahr der Abstraktion ironisch zu verfremden oder durch wirklichkeitsbezogene Einwände, die oft sogar als Anmerkungen unter dem Text erscheinen, auszugleichen. Ein in diesem Zusammenhang bezeichnendes Textbeispiel beginnt mit einer in Klammern gesetzten Anmerkung:

(... Kurilov wollte entschieden nichts davon wissen, daß es in der Stadt der Zukunft Staub, Fliegen und Unglücksfälle gab oder selbst jenes Quentchen Unflat,



das in jedem menschlichen Gemeinwesen unvermeidlich ist.)

... (Kurilov:) "Warum suchen Sie überall Schmutz?"  
 (Erzähler:) "Vielleicht deshalb, weil er auf die Gegenwart des leibhaftigen Menschen hinweist! Der Mensch wandelt auf Erden und hinterläßt Schmutz, großen und kleinen, die Asche seines Brennens." - Und vieles mehr zum gleichen Thema sprach ich bei dieser Gelegenheit offen aus. (S.127f.)

Da dieser Erzähler, mit dem sich Leonov offen identifiziert, keine handelnde, sondern höchstens eine kommentierende und streckenweise sogar nur beobachtende Person ist, besteht zwar eine Verbindung zur wirklichen Welt des Erzählers, nicht aber zu der des Romans. Auf diese Weise verwandelt der Erzähler, der im Grunde objektivierend wirken und das Bild der Vergangenheit (im Bericht des Historikers Volčichin über die Omeličevs) wie auch das der Zukunft (Kurilovs Träume) zurechtrücken sollte, beide Bilder in jene "objektive soziale Wahrheit" (vgl.o.), die mit dem eigentlichen Roman nicht mehr als eine Idee gemein hat. Es ist bekannt, daß Leonov die vier visionären Zukunftskapitel gesondert niederschrieb, nachdem der gesamte Roman bereits im wesentlichen fertiggestellt war<sup>153</sup>, und daß Gor'kij, der sich in einem 1935 geschriebenen, aber nicht abgeschickten Brief ablehnend über den Roman äußerte, vorschlug, eines dieser Kapitel ("Wir wandern durch den Krieg") aus dem Roman herauszunehmen und zu einer "phantastischen Novelle aus der 'dritten Wirklichkeit' zu verarbeiten"<sup>154</sup>.

Im Zusammenhang mit dem zeitlichen Rahmen aus Vergangenheit und Gegenwart ist ein weiterer Gesichtspunkt von Bedeutung: Die in die Vergangenheit gezogene Linie macht nicht bei den Ereignissen des letzten Jahrhunderts halt. Auch in diesem Roman führt Leonov einen Nachfahren jener "Untergrundgestalt" Dostoevskijs ein, durch den diese Linie bis in die Zeit des vorgeschichtlichen Menschen

<sup>153</sup> Vgl. Kovalev, Seminarij; a.a.O. S.65.

<sup>154</sup> Gor'kij, Sobranie sočinenij Band 30; a.a.O. S.402. Diesen bemerkenswerten Briefentwurf gebe ich im Anhang wieder.

zurückverfolgt wird. Dudnikov, ein ehemaliger Gymnasialdirektor und Vorgesetzter Pochvisnevs, der in einer verfallenen Kellerhöhle sein Leben fristet, stellt den Zielen der neuen Ära seine eigene Vision gegenüber:

"Ihr brüstet Euch, Eure Schiffe würden neu gebaut, schwämmen auf unentdeckten Ozeanen. Doch Ihr vergesst: Dort hinten, nebelverschleiert, leuchtet ein genauso glücklicher, sonniger Morgen... Ihr habt auch vergessen, was in der Folgezeit daraus wurde."  
(S.73)

Hier wird jenes schon aus "Sot'" und "Skutarevskij" bekannte Motiv wieder aufgenommen: eine Art Kulturhaß, der zivilisatorische Fortschritte als Verfallserscheinungen deutet und die These "Zurück zu den Anfängen!" verkündet. Das gleiche Motiv variiert auch Pochvisnev mit seiner Erzählung von der Zeit, in der eines Tages der Mond aus der Bahn geraten und auf die Erde stürzen wird: In immer engeren Kreisen bewegt er sich auf die Erde zu, versetzt die Menschheit in Angst und Schrecken und begräbt schließlich alles Leben unter sich. Nur der kleine, betrunkene Schuster Gavrilja entgeht in seinem Rausch dem allgemeinen Chaos und trifft drei Tage später ein schlampiges Weib, das gleich ihm wie durch ein Wunder davongekommen ist. Pochvisnev beendet diese parabelhafte Erzählung: "Die Geschichte floriert auf das beste. Und daher stammt das geheiligte Wort: Dreh dich von neuem, Gavrilja!" (S.166) Was hier als destruktiver Wahn einer verlorenen Generation dargestellt wird, erlebt in der sozialistischen Idee eine Verwandlung und findet schließlich in der Zukunftsvision von der apokalyptischen "letzten Schlacht" seine - nun freilich konstruktive - Entsprechung:

Gewiß, wir begegneten bewundernswerten Soldaten und erlebten viel Heldentum, aber 36 Millionen bewaffnete Männer, die einander vernichten, können nicht Gegenstand des Entzückens sein, weder für einen Historiker noch für einen Dichter. (S.295)

(Selbst diese "menschliche" Einschränkung wurde Leonov seinerzeit von der Kritik angekreidet<sup>155</sup>.) Das Leid der

Millionen ist der Preis für das Ziel, mit dem sich der Kreis schließt: In jener fernen, neuen Welt wird "der natürliche Zustand des Menschen erreicht" sein (S.408). Der Weg in die Zukunft ist für Leonov immer zugleich eine durch die Idee geläuterte Rückkehr zu den freien Anfängen des Menschen.

Ein weiteres, schon in den früheren Romanen wirksames Gestaltungsprinzip liegt auch diesem fünften Roman Leonovs zugrunde: die tragische Konzeption des Helden. Wurde Uvad'ev durch seine menschliche Isoliertheit am Auskosten des Triumphes gehindert und war Skutarevskij's Lebenswerk von vornherein zum Scheitern verurteilt, so begleitet Kurilov von Anfang an die Ahnung und bald die Gewißheit von seinem nahen Tod. Skutarevskij und Kurilov aber, und das unterscheidet sie von Uvad'ev, sind keine Kämpfernautoren; ihre Stärke liegt in der Reflexion. Gor'kij warf Leonov vor, er zeige über den ganzen Roman hinweg, wie Kurilov sterbe, und nicht, wie er arbeite. Der Leser könne sich des Eindrucks nicht erwehren, Kurilov müsse sterben, weil sein Autor nichts mit ihm anzufangen wisse<sup>156</sup>. In Wirklichkeit aber "muß" Kurilov sterben, weil nur die allmähliche Auflösung seiner existentiellen Bindungen jene utopischen Gedankenflüge glaubhaft machen kann.

Hier liegt ein wesentlicher Unterschied der Romane Leonovs zu vielen Programmromanen des sozialistischen Realismus: Nicht äußerliche - materielle oder ideell reaktionäre - Widerstände behindern den Helden auf dem Weg zum endlichen Durchbruch, sondern subjektiv menschliche Schwächen. (Auf seine Art legt Leonov so das Dostoevskij-Motiv aus, der Weg zur Erkenntnis führe durch Leiden. In der Schauspielerin Liza gewinnt diese These auch in die-

<sup>155</sup> A.Selivanovskij, "Doroga na okean" Leonida Leonova, in: Literaturnyj kritik (1936) Nr.3; Neuabdruck in: Ders., V literaturnych bojach. Moskva 1963, S.297.

<sup>156</sup> Gor'kij, Sobranie sočinenij Band 30; a.a.O. S.400. Vgl. unten, im Anhang.

sem Roman personifizierte Gestalt.) Diese Grundvoraussetzung zog allerdings eine Schwierigkeit nach sich, die Leonov nicht bewältigen konnte: Zwar im Bewußtsein ihrer Schwäche, sollen diese Gestalten doch auch Helden sein. Aus diesem Dilemma entstand bei Leonov jener Typ des in der jungen Generation Bewunderung weckenden Lehrmeisters mittleren Alters, der in einsamer Größe scheitert, ohne eigentlich lebendig-menschliche Gestalt gewonnen zu haben. Die menschliche Glaubwürdigkeit der übrigen Romangestalten scheint mit ihrem Abstand von diesem personalen Mittelpunkt zu wachsen.

In diesem Zusammenhang ist die Gestalt Gleb Protoklitovs von besonderem Interesse. Dieser Typus des Schädling taucht in allen Romanen Leonovs auf, angefangen bei Egor Brykin (Barsuki) über Agej (Vor) und Visarion (Sot') bis hin zu Skutarevskijs Sohn Arsenij. Alle diese Gestalten sterben eines gewaltsamen Todes, doch keine von ihnen ist von Anfang an so eindeutig auf dieses Ende hin angelegt wie Gleb Protoklitov in "Doroga na okean". Diese Eindeutigkeit ergibt sich keineswegs aus einem abgründig bösen Charakter oder aus besonders destruktiven Ideen und Handlungen wie Sabotage oder dergleichen - im Gegenteil: Gleb ist seit sechs Jahren in der Partei und hat sich mit großer Energie zum angesehenen, wenn auch wegen seiner Strenge gefürchteten Werkleiter emporgedient. Seine ihn kompromittierende Vergangenheit liegt weit zurück: Er kämpfte bei den Weißen und selbst das wahrscheinlich nur, weil sein Vater General der Weißen Armee gewesen war. Kurilov selbst sagt von dem heutigen Protoklitov: "Offenbar keine schlechte Kraft." Doch er fügt gleich hinzu: "Natürlich, irgendwie wird er einmal stolpern" (S. 42), und wenig später heißt es schon: "Wohlan, diese Nuß will ich knacken, dachte Kurilov." (S.50) Das darauf einsetzende Kesseltreiben bleibt völlig unmotiviert und erfährt höchstens eine nachträgliche Rechtfertigung durch die kriminellen Mittel der Gegenwehr, zu denen der in die Enge Getriebene schließlich greift. Die mangelhaft dif-

ferenzierte Darstellung dieser Gestalt läßt sich wohl zum Großteil durch die Schädlingspsychose der damaligen Zeit erklären. Immerhin ist es bemerkenswert, daß Leonov, der erst relativ spät seinen Platz in der neuen Ordnung fand, in diesem Roman ein deterministisches Menschenbild zeichnet, das nicht nur die absolute Gewißheit von der Heraufkunft des "neuen Menschen" widerspiegelt, sondern ebenso gewiß den Angehörigen und Nachfahren einer bestimmten Klasse den Anschluß an diese neue Zeit verweigert.

Der 1935 auszugsweise und im folgenden Jahr insgesamt veröffentlichte Roman rief seinerzeit eine kritische Kontroverse hervor, die bis heute nicht abgeschlossen ist. Die Mehrheit der Kritiker, angeführt von Gor'kij, warf Leonov den Rückfall in frühere Fehleinschätzungen vor<sup>157</sup>. Doch auch diese ablehnende Kritik war sich in ihrer Argumentation keineswegs einig: Während zum Beispiel Gor'kij die verwirrende Fülle von Details bemängelte<sup>158</sup>, sah Selivanovskij gerade in den eingestreuten Episoden und den "treffend gezeichneten Details" die Stärke des Romans<sup>159</sup>. Während die einen die visionären Zukunftskapitel als überflüssig bezeichneten<sup>160</sup>, sahen die anderen gerade in ihnen das strukturelle Zentrum des Romans<sup>161</sup>. A.S. Ščerbakov, der damalige Vorsitzende des Schriftstellerverbandes, gehörte zu jener kleineren Gruppe, die sich hinter Leonov stellte: Er lobte das mit Kurilov gegebene Porträt des "neuen Menschen, das heißt des Bolschewiken". Mit Il'ja Protoklitov gar habe Leonov eine neue Gestalt in die Literatur eingeführt: den "parteilosen Bolschewiken"<sup>162</sup>.

<sup>157</sup> Kovalev, Tvorčestvo Leonida Leonova; a.a.O. S.65.

<sup>158</sup> Gor'kij, Sobranie sočinenij Band 30; a.a.O. S.401.

<sup>159</sup> Selivanovskij, "Doroga na okean"; a.a.O. S.304.

<sup>160</sup> Gor'kij, Sobranie sočinenij Band 30; a.a.O. S.401.

<sup>161</sup> Kovalev, Seminarij; a.a.O. S.24.

<sup>162</sup> Literaturnaja gazeta vom 31.3.1936, S.3.

Betrachtet man heute die kritischen Äußerungen in der sowjetischen Presse jener Zeit, so hat man den Eindruck, daß nach der von der Partei diktierten Gründung des Schriftstellerverbandes und dem 1. Allunionskongreß von 1934 weitgehend Unsicherheit über die bei der Beurteilung eines literarischen Werkes maßgebenden Kriterien herrschte. Diese Unsicherheit mußte sich besonders kraß in der Auseinandersetzung mit einem so schwer einzuordnenden Schriftsteller wie Leonov äußern, an dessen Loyalität angesichts seiner Stellungnahmen und gesellschaftlichen Funktionen einerseits nicht zu zweifeln war, der aber andererseits in seinen Werken auf traditionelle Elemente des psychologischen Realismus nicht verzichten wollte. Unter dieser Voraussetzung mußte die als Verpflichtung aufgefaßte Frage nach der "fortschrittlichen Wirkung" jene andere, wesentlichere Frage nach dem Werk selbst und seiner Konzeption verdrängen. Daß sich die so bedingte extrem pragmatische Kritik vom heutigen Standpunkt aus nicht als "vulgär-soziologische Abweichung" jener Zeit erklären läßt, sondern vielmehr systemimmanent zu sein scheint, zeigt die noch heute vielfach mit den gleichen Argumenten fortgesetzte Diskussion über die Werke Leonovs <sup>163</sup>.

Daß die "schöpferische Krise" <sup>164</sup> Leonovs in der Zeit nach 1935, in der er sich weitgehend auf journalistische Arbeiten und dramatische Bearbeitungen einiger früherer Prosawerke beschränkte, auch andere als rein persönliche Ursachen hatte, leuchtet unter diesen Umständen ein.

<sup>163</sup> Vgl. den Tagungsbericht von G.Schaumann über die Internationale wissenschaftliche Konferenz zu dem Thema "50 Jahre Sowjetliteratur", 17.-19.10.1967 in Jena; in: Zeitschrift für Slavistik 14 (1969) H.2, S.253-266; hier besonders S.258.

<sup>164</sup> V.Akimov, Velikoe stolknovenie idej, in: Neva (1958) Nr.12, S.204.

## 2. Die Thematik

Die Betrachtung der fünf frühen Romane Leonovs ließ bereits ihren inneren Zusammenhang, das heißt ihren Zyklus-Charakter deutlich werden. Fünf Phasen sowjetischer Zeitgeschichte bilden den Hintergrund der Handlungen: der Bürgerkrieg, die Zeit der Neuen ökonomischen Politik, die Aufbauperiode zu Beginn des ersten Fünfjahrplanes und der zweite Fünfjahrplan Anfang der dreißiger Jahre. Der politisch-gesellschaftliche Umschwung zwischen der zweiten und dritten Phase zog einen auf den ersten Blick ebenso deutlichen Umschwung im Werk Leonovs nach sich: Leonov akzeptierte den "sozialen Auftrag" des Schriftstellers und widmete sich konstruktiven Problemen des sozialistischen Aufbaus. Dieser Einschnitt in seinem Werk ist in Wahrheit jedoch keineswegs so tief und kompromittierend, wie ihn eine bestimmte Voreingenommenheit gegen alle Art von Industrieliteratur bisweilen darstellen möchte.

Der Zyklus-Charakter der fünf Romane zeigt sich besonders in ihrer thematischen Kontinuität. Dabei sind es nicht äußere Ereigniszusammenhänge, die diese Kontinuität herstellen, sondern gewisse weltanschauliche Aspekte des Autors selbst, die in allen Romanen, und zwar oft unabhängig von einem bestimmten Gestalttypus, wiederkehren und dabei teilweise eine deutliche Entwicklung erkennen lassen. Diese Aspekte sind in der inhaltlichen Übersicht hier und da bereits erwähnt worden. Im folgenden sollen in kurzer, vergleichender Form jene drei Themen zusammengestellt werden, die in allen fünf Romanen deutliche Spuren hinterlassen und zum Teil ihnen sogar ihr Gepräge gegeben haben.

### a) Kulturpessimismus und seine Überwindung

Die Leonov-Kritik ist sich im allgemeinen darin einig, den Gegensatz zwischen Stadt und Land als das den ersten

Roman (Barsuki) durchziehende und tragende Leitmotiv zu betrachten, wobei jener Kalafat-Parabel (vgl. o. S. 52f.) eine Schlüsselfunktion zugeschrieben wird:

"Leonov leugnet nicht die Stärke Kalafats überhaupt, die Stärke der Vernunft, die Stärke der Kultur, die Stärke der Wissenschaft, die Stärke der Stadt. Vernunft und Elementargewalt, Kultur und Natur, Stadt und Land erscheinen ihm nur als ewig im Widerstreit liegende und niemals versöhnbare Kräfte."<sup>165</sup> Wie eingangs festgestellt wurde, handelt es sich hier um einen mythisch und nicht rational bestimmten Gegensatz, dessen Ursprünge in der Biographie Leonovs zu suchen sind, darüber hinaus aber auch in der nationalen Geschichte des Landes. Trockij hat diesen weit verbreiteten Mythos auf folgende Weise erklärt:

Jener Teil der Intelligenzler, der sein Schicksal nicht unlöslich mit dem des Proletariats verbunden hat, die nicht-kommunistischen Intelligenzler, d.h. ihre überwältigende Mehrheit, sucht einen Halt in der Bauernschaft, weil sie in der Bourgeoisie keinen oder, genauer gesagt, nur einen äußerst schwachen Halt findet. (166)

Das ursprünglich unreflektiert-romantische "anti-urbane Trauma" Leonovs konnte auf die Dauer der Auseinandersetzung mit der sowjetischen Wirklichkeit nicht ausweichen. Hinzu kam die wachsende Integration Leonovs in den Literaturbetrieb seiner Zeit und damit in eben jenen (städtischen, kulturellen) Bereich, gegen den das Trauma ursprünglich gerichtet war. Die Entwicklung vom Mythos zu einem bewußten Kulturpessimismus und schließlich zu seiner Überwindung in der Annahme der sozialistischen Zukunftsperspektive läßt sich durch alle vier weiteren Romane Schritt für Schritt verfolgen.

Die Stadt als alles verschlingender Moloch ist der Schauplatz des zweiten Romans (Vor): Ihre "rastlose und

<sup>165</sup> Kirpotin, Romany Leonida Leonova; a.a.O. S.20.

<sup>166</sup> Leo Trotzki, Literatur und Revolution; a.a.O. S.187.



verderbliche Schönheit" (S.11) zieht die Menschen an wie das Licht die Insekten; von den "stumpfen Augen der Städter" (S.23) ist die Rede und von den "fremden und grauen, von städtischer Langeweile gestempelten Gesichtern" (S.70). "Nur das steht unerschütterlich, was von Menschenhand nicht berührt wurde" (S.13). Am Ende des ersten Romans war der Konflikt ungelöst geblieben, die prophetischen Worte Pavels "Ihr werdet doch zu uns kommen..., ohne uns kann das Dorf nicht bestehen..." (Barsuki, S.354) waren abstrakt geblieben, änderten nichts an der ausweglosen Situation der Dachse. Hier, in "Vor", wird dieses Wort am Ende aufgegriffen und in eine konkrete Beziehung zu dem weiteren Schicksal Vekšins gesetzt, eine Beziehung freilich, die die Überwindung des Gegensatzes auch hier noch außerhalb des Romans ansiedelt: Vekšin wird in einer Fabrik arbeiten, an der gesellschaftlichen Basis wird er sich einem Lernprozeß unterziehen und auf diese Weise seinen verlorenen Namen wiedergewinnen. Schon in "Vor" wird der allmähliche Übergang vom pessimistischen zum optimistischen Determinismus erkennbar: Der alte Puchov erzählt Vekšin die Parabel, wie sich einst der Teufel selbst der aus dem Paradies vertriebenen Menschen angenommen habe, um sie auf seinen Wegen dorthin zurückzuführen.

"Seitdem führt er sie immer noch hin. Zuerst schleppeten sie sich zu Fuß, dann setzte er sie auf Wagen. Und heute treibt er sie im Flugzeug hin, jagt sie, peitscht sie. Lang ist dieser Umweg, und noch immer ist das ersehnte Tor nicht zu sehen. Aber noch immer strebt der alte Adam hin..."

(Vekšin:) "Aber wenn wir es erreichen, sind wir selbst die Herren. Du denkst nicht richtig, Puchov. Man muß vorwärts und hinauf..." (S.138).

Der ganze dritte Roman (Sot') ist diesem "Vorwärts und hinauf" gewidmet. Dabei ist zu bemerken, daß Leonov die neuen Argumente in "Sot'" weitgehend noch unbesehen übernahm, wodurch häufig der Eindruck des krampfhaften Versuches entstand, die eigene, philosophische Betrachtung

tungsweise zu verdrängen. So läßt er zum Beispiel Uvad'ev auf folgende Weise die Frage nach der Seele stellen: Er kenne Kattun, Brot, Papier und Seife; was aber die Seele sei, wisse er nicht. "Woraus macht man das? Wo verkauft man das?" (S.66) Dieser rigorose Materialismus will wenig zu dem übrigen Bild Uvad'evs passen, der "noch an die Heilkraft des Waldesdickichts glaubte" (S.155) und der "Haß für das magnetische Feld jeglicher Kraft hielt" (S.157).

Die Zukunftsperspektive erscheint in "Sot'" in doppelter, vielfach variiertes Gestalt: Einmal in der materiellen, euphorischen Vision Potemkins ("An den geradlinig angelegten Straßen des Fabrikstädtchens blühen Akazien... das Land ist in Wohlstand, die Arbeiterfrage ist gelöst, die Losungsworte des Sozialismus erwachen aus Straßenparolen zu wirklichem Leben..."; S.89) und zum anderen in der Traumgestalt Katja, die für Uvad'ev alle Mühen und Sorgen der Gegenwart rechtfertigt (S.137). Beide Perspektiven bleiben jedoch im Rahmen bekannter Klischees ("sonnverbrannte, lachende Komsomolzen auf asphaltierten Wegen"; S.28) und sind nicht mit jener antizivilisatorischen Philippika Visarions zu vergleichen, mit der Leonov die schärfste Formulierung seiner ursprünglichen kulturpessimistischen Position gelingt, durch die dieser Position zugleich aber auch eine endgültige Absage erteilt wird. Suzanna, die Kontrahentin Visarions, sagt es ganz deutlich: "Die Menschheit ist in Staaten gespalten, in Klassen und Gruppen, aber eben der Kommunismus ist es, der diese getrennten Teile vereinigen wird... Wir stehen an der Schwelle einer einheitlichen Erkenntnis der Welt" (S.319). Der "große Zorn" Visarions - und damit der alten Intelligenz -, hier ist er nach Leonovs Willen und mit den Worten Suzannas nur noch ein "Durchschwätzen" (S.322).

Rein äußerlich ist die Überwindung jener Polarität in "Sot'" bereits voll ausgebildet; eine überzeugende ge-

dankliche Begründung blieb Leonov vorerst noch schuldig. Mit den folgenden beiden Romanen begab er sich auf die Suche nach dieser Begründung. Der abgrundtiefe Gegensatz zwischen Stadt und Land, Quelle blutiger Auseinandersetzungen in "Barsuki" und unversöhnlichen Hasses in "Vor", wandelt sich in der Vorstellungswelt Skutarevskijs zu einer melancholischen Reminiszenz: Obwohl dieser Vertreter der alten Intelligenz an einem Projekt arbeitet, dessen Gelingen "das Zueinander von Stadt und Land von Grund auf verändern würde" (S.58), hat er sich seine stille Liebe zur freien Natur bewahrt. Nicht mehr vom Gegeneinander, sondern vom Zueinander ist hier die Rede, vom "organischen Blutkreislauf zwischen Stadt und Land" (S.286). "Die Natur wurde nicht ärmer davon, daß sie ihre Mysterien preisgab" (S.53). Skutarevskij ist kein Mann der Thesen; die Arbeit selbst interessiert ihn mehr als ihre gesellschaftliche Relevanz. So hat er auch in einem Streitgespräch über die Zukunft des Kosmos Petrygin keine theoretische Erkenntnisformel entgegenzusetzen, sondern eher das Gefühl, daß es so, wie Petrygin es ausmalt, einfach nicht kommen dürfe: "Er wollte an den Wärmetod dieses großartigen Mechanismus nicht glauben... Er vertraute nur der ihm verborgenen Beweglichkeit des Protons, aller Art von Jugend, jenem strahlenden, mächtigen Wirbel, der das Weltall ausmacht" (S. 64).

Leonov verzichtete in diesem Roman auf die verlockende Utopie. Obwohl eine Gesellschaft gezeichnet wird, in der Pessimismus keinen Platz hat, ist die Zukunft noch ein "weißer Fleck auf der Landkarte" (S.467).

Mit "Doroga na okean" schließt sich der Kreis: Die Zukunft selbst wird Gegenstand der Betrachtung - eine Zukunft, der das tatsächliche Eintreten jener weltweiten Apokalypse (vgl. o. S.90) als Voraussetzung dient.

Die Überwindung des Kulturpessimismus durch die These von der Rückkehr des Menschen zu seinen natürlichen Ursprüngen, wie sie sich in "Doroga na okean" widerspie-

gelt, findet sich bereits in der marxistischen Anthropologie vorgezeichnet. Marx umschreibt Kommunismus als "vollständige, bewußt und innerhalb des ganzen Reichtums der bisherigen Entwicklung gewordene Rückkehr des Menschen für sich als eines gesellschaftlichen, d.h. menschlichen Menschen" <sup>167</sup>. Und Engels spricht davon, die Menschen würden sich "wieder als eins mit der Natur nicht nur fühlen, sondern auch wissen", sowie von der notwendigen Überwindung "jener widersinnigen und widernatürlichen Vorstellung von einem Gegensatz zwischen Geist und Materie, Mensch und Natur, Seele und Leib, wie sie seit dem Verfall des klassischen Altertums in Europa aufgekommen und im Christentum ihre höchste Ausbildung erhalten hat" <sup>168</sup>.

b) Der "russische Koeffizient"

Nicht erst dem dritten Roman Leonovs, wie E.J. Simmons meint <sup>169</sup>, liegt der Kampf zwischen dem alten und dem neuen Rußland thematisch zugrunde. Das archaische, vorrevolutionäre Rußland faszinierte Leonov, doch diese Faszination, die alle seine Werke von den frühen Erzählungen an geprägt hat, entwickelte sich bald zu der Erkenntnis, das nationale Wesen des russischen Volkes habe trotz (oder gerade wegen) seiner lebenswerten Eigenschaften immer als Hemmschuh des Fortschritts gewirkt: Nicht die Konterrevolution oder die Reaktion einiger überlebter Kapitalisten sei der wahre Feind des neuen Rußland, sondern der Starrsinn und die Gewöhnung des russischen "mužik", dem das Wort "kämpfen" ganz unrussisch in den Ohren klinge (vgl. "Doroga na okean", S.266). Dieses Thema ist in der russischen Li-

<sup>167</sup> Iring Fetscher (Hrsg.), Der Marxismus. Seine Geschichte in Dokumenten. Band 1, München 1965, S.119.

<sup>168</sup> Ebenda S.124.

<sup>169</sup> Simmons, Russian Fiction and Soviet Ideology; a.a.O. S.105.

teratur der Neuzeit weit verbreitet; kaum eine andere Literatur ist in ihrer Thematik national so begrenzt und geprägt wie die russische, und Leonov ist ein entschiedener Fortsetzer dieser Tradition. Die Revolution ist für Leonov ein nationales Ereignis, nur in Rußland vorstellbar in ihren Voraussetzungen und Auswirkungen, und auch die Widerstände, auf die sie stößt, lassen sich in Leonovs Augen kaum ideologisch erklären, sondern in aller Regel durch spezifisch russische Zustände und Verhaltensweisen. Kusemkin, ein Bauer der alten Generation aus dem Dorf an der Sot', das der Papierfabrik weichen muß, gibt dieser Vorstellung mit folgenden Worten Ausdruck:

"... wir leben unter Wanzen, in Bettelarmut und Gliederreißen, als ob wir in Nesseln säßen... Aber ich murre nicht, ja ich liebe sie sogar, meine Armut. Denn was bin ich? Ernenne mich zum Herrn über Rußland, und ich werde es versaufen... Und warum? ... weil der Bauer ... ein Kind ist." (S.199)

In "Barsuki" ist es die Zinka-Wiese als Symbol des alten Rußland, an der die revolutionäre Bewegung vorübergehend zum Stillstand kommt. Der Dieb Mit'ka Vekšin ist ein "Rocambault mit russischem Koeffizienten" (S.369), der (wie jeder Russe) "alles bis in die kleinsten seelischen Regungen durchlebt" (S.432). Die Erbauer des Sot'stroj sind sich darüber im klaren, daß ihr Projekt dem groß angelegten Versuch gleichkommt, "über den russischen Koeffizienten hinwegzuschreiten" (S.158). Den Vertretern des alten Rußland in diesem Roman erscheint die Revolution als das Vorgehen "wurzelloser Vagabunden, die ein Attentat auf die Weltgeschichte verüben" (S.211). Auf Uvad'evs spontanes Verlangen nach einer schärferen Anwendung der Gesetze antwortet Burago: "Rußland kann man nicht einfach vor Gericht stellen; man muß es überwinden" (S.454). Skutarevskij, der nur den Maßstab des wissenschaftlichen Fortschritts gelten läßt, fragt sich, woher jene Poetengilde, die sich um seinen Sohn geschart hat, die Dreistigkeit nimmt "zum

Lobpreisen der riesigen russischen Wüste mit dem zerbrochenen Bauernkarren wie ein Schandfleck mittendrin" (S.70), doch weiß er auch von sich selbst, daß in "jedem Russen ein wenig Sauerteig steckt" (S.220). "Das alte Rußland hinterläßt die Welt in einem elenden Zustand. Und die junge Generation ist außerstande, die Erbschaft auszuschlagen" (Doroga na okean, S.56). Diese Generation muß sich daranmachen, "den Sinn des finsternen Wortes 'Rußland' zu verändern" (ebenda S.419). "Veränderung" heißt Leonovs nationales Programm, nicht Umsturz oder Zerstörung. Zu sehr identifiziert er sich selbst mit dem "russischen Wesen", als daß er die Möglichkeit einer nationalen Läuterung leugnen wollte. In seinem Spätwerk fühlte er sich schließlich sogar verpflichtet, vor einer allzu bedenkenlosen Mißachtung nationaler Werte zu warnen <sup>170</sup>.

### c) Die Rolle der Intelligenz

Man hat Leonov nicht zu Unrecht mangelndes Klassenbewußtsein vorgeworfen <sup>171</sup>. Dem pauschalen Klassenbegriff hat er selten Ansatzpunkte für die Gestaltung individueller Charaktere abgewonnen. Allenfalls die Bauernschaft erschien ihm als autonome gesellschaftliche Gruppe, die in seinen Augen allerdings mehr durch ethnische und nationale Faktoren als durch ihren Klassencharakter geprägt war. Wenn er 1931 darauf hingewiesen hat, der Schauplatz des modernen Romans verlagere sich in die Fabriken und auf die Straßen (vgl. o. S.88), so war dies nicht mehr als eine Wiederholung der "Forderung des Tages", denn in seinem eigenen Werk fand diese Verlagerung kaum statt. Proletarische Gestalten treten

<sup>170</sup> Der ganze, 1953 erschienene Roman "Russkij les" (Russischer Wald) kann als eine solche Warnung aufgefaßt werden. Vgl. in diesem Zusammenhang: Prochorova, O nekotorych čertach tvorčestva Leonida Leonova; a.a.O. S.522.

<sup>171</sup> Kirpotin, Romany Leonida Leonova; a.a.O. S.10.

so gut wie gar nicht in Erscheinung. Eine der wenigen Ausnahmen findet sich in einer am Rande erzählten Episode in "Doroga na okean": die Geschichte der Komso-molzen-Brigade von Čeremšansk und insbesondere des Tarenten Sajfulla, der es bis zum Lokomotivführer gebracht hat. Doch auch in der Gestalt Sajfullas überwiegen noch die bäuerlichen Elemente. Als weitere Proletariergestalt ist der ebenfalls nur eine periphere Rolle spielende Glasbläser Butylkin in "Skutarevskij" zu erwähnen (vgl. o. S.82).

Ausgehend vom weiten russischen Land mit seiner bäuerlichen Bevölkerung vereinen sich die Handlungsfäden der Romane immer wieder auf der Bewußtseinsebene der städtischen Intelligenz. Auch Semen, der Dachs, ist hier keine wirkliche Ausnahme: Geprägt durch die abschreckende Erfahrung seiner städtischen Kindheit und Jugend und seiner im Dunkel bleibenden Erlebnisse bei der Armee, ist er längst über die engen Verhältnisse seiner bäuerlichen Herkunft hinausgewachsen. Auch in ihm, in seinem "grünen Anarchismus" und dem schließlichen Scheitern spiegelt sich Leonovs zeitbedingte Unsicherheit, der Intelligenz Platz und Funktion in der neuen Gesellschaft zuzuweisen. Diese Unsicherheit hat weit in die russische Geschichte zurückreichende Ursachen.

Kaum jemand hat polemischer, schonungsloser, aber auch treffender die "geschichtslose Geschichte" der russischen Intelligenz analysiert als Trockij<sup>172</sup>. Als diese Intelligenz zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Rußland auftrat, hatte sie keine Wurzeln und Traditionen. Eine städtische Kultur im westeuropäischen Sinne gab es nicht. Die Städte waren abhängige, verwaltete Provinz, ihre Rolle war parasitär. Die Intelligenz stand von Anfang an am Rande, wenn nicht außerhalb der Gesellschaft und nährte sich von den widerstreitenden philosophischen

<sup>172</sup> Besonders in dem erstmals 1912 veröffentlichten Aufsatz "Über die Intelligenzler"; hier zitiert nach: Leo Trotzki, Literatur und Revolution; a.a.O. S.288-305.

### Systemen des Westens:

Sie fand alles fertig vor, einen eigenen Beitrag hat sie nicht geleistet. Es stand ihr immer eine gewaltige Auswahl fertiger Literaturschulen, philosophischer Systeme, wissenschaftlicher Doktrinen und politischer Programme zur Verfügung... Allein diese ständige Möglichkeit, sofort und leicht, fast ohne Anstrengung eine 'Idee' zu erhalten, dazu eine fertige Kritik mit dazugehöriger Kritik an der Kritik, mußte das selbständige theoretische Schaffen unbedingt lähmen. (173)

Der Dieb Mitka Vekšin steht deutlich in dieser Tradition. Mit ihm wollte Leonov die lange Reihe "überflüssiger Menschen" in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts auch in der sowjetischen Literatur fortsetzen. Vekšin ist auf die unterste Stufe des Parasitentums abgesunken und kriminell geworden. Sogleich aber findet sich ein weiterer "echt russischer" Intelligenzler, der diesen Verfall Vekšins "vom philosophischen Standpunkt aus ... als eine große Idee" betrachtet (S. 47). Der stets naheliegende Verdacht ideologischer "Abweichung" hinderte die sowjetische Kritik daran zu erkennen, daß Leonov hier sich selbst und die Rolle der (alten) Intelligenz überhaupt ironisierte. Leonovs Lösungsvorschlag für die Misere der russischen Intelligenz weist - marxistisch folgerichtig - den Weg zur Einordnung in den Lern- und Produktionsprozeß der Gesamtgesellschaft. Schon in "Vor" hatte Leonov der Notwendigkeit dieses Schrittes Ausdruck verliehen (vgl. o. S.60 und 104); mit den drei folgenden Romanen schlug er selbst diesen Weg ein: Es ist bekannt, mit welcher Intensität er sich das materielle Wissen, die Grundlage dieser Romane, erarbeitet hat, wie er sich monatelang mit den technischen Daten der Papierindustrie beschäftigte und sich an Ort und Stelle über die Produktionsverhältnisse informierte, mit welcher Ausdauer er elektrophysikalische Studien trieb und wie eingehend er sich

---

<sup>173</sup> Ebenda S.298f.



mit Verkehrs- und insbesondere Eisenbahnproblemen befaßte.

So zieht sich durch alle fünf Romane die Entwicklungslinie von dem parasitär am Rande der Gesellschaft lebenden und philosophischen Schemen nachgrübelnden "raznočinec" zu einem funktional integrierten und vorwiegend technisch inspirierten Intelligenzlerstum, die Entwicklung vom russischen Mythos zur sowjetischen Technokratie.

Daß diese Linie gebrochen ist und nie recht ans Ziel zu gelangen scheint, daß Leonov auch seine sowjetischen Helden, Uvad'ev, Skutarevskij und Kurilov, der älteren Generation angehören läßt und selbst sie recht häufig in philosophische Gewänder hüllt, verleiht diesen Romanen einerseits ihren spezifisch russisch-literarischen Reiz und erklärt sich zum anderen aus Leonovs eigener Zugehörigkeit zu einer noch vor der Revolution geprägten (bürgerlichen) Intelligenzlergeneration.

## B) Erzählweise und Erzählhaltung

Jedes literarische Werk ist Beschreiben und Deuten zugleich. Der noch so weit hinter seinen Gegenstand zurücktretende Erzähler bleibt doch stets gegenwärtig: Er verweilt an diesem oder jenem Ort, überspringt einen anderen, beschleunigt das Tempo oder verlangsamt es, schürzt den Knoten und löst ihn am Ende. Beschrieben wird immer ein Korrelat der Wirklichkeit, nicht die Wirklichkeit selbst. Beschreiben heißt damit zugleich Auswählen, und mit der Auswahl wird bereits eine deutende Entscheidung getroffen.<sup>174</sup>

Anders, als Günther Müller es vorschlägt, soll hier nicht vom Zeitgerüst der Romane als dem ihre Struktur bestimmenden Element ausgegangen werden. Jeder theoretische Versuch, aus der Fülle vorhandener Romanwirklichkeiten gewisse typologische Gesetzmäßigkeiten abzuleiten, gerät zwangsläufig irgendwo an den Punkt, wo es gilt, vom Individuellen zum Allgemeinen fortzuschreiten.<sup>175</sup>

So hilfreich theoretische Überlegungen im Detail sein können, so schwierig gestaltet oft eine etwa aus ihnen gewonnene Typologie den Versuch, dem einzelnen Werk gerecht zu werden: Lassen sich zuvor als typisch erkannte Erscheinungsformen nicht oder nur unzureichend nachweisen, wird in der Regel das Werk und nicht die Typologie in Frage gestellt. Ein aufschlußreiches Beispiel für dieses Vorgehen findet sich bei Percy Lubbock, der behauptet, Tolstoj habe im Gestalten von "Krieg und Frieden" weder von seinem Erzählgegenstand noch von seiner Methode eine klare Vorstellung gehabt, worauf

<sup>174</sup> Vgl. Günther Müller, Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Antrittsvorlesung Bonn 1946, in: Morphologische Poetik. Hrsg. von E.Müller. Tübingen 1968, S.247-268; hier S.261f.

<sup>175</sup> Günther Müller z.B. betont die Notwendigkeit, "Gestaltgesetze der Erzählkunst" zu finden und, von ihnen ausgehend, eine "Typologie ihrer Formen" zu entwickeln (ebenda S.250).

die unsichere und verwirrende Linienführung des Romans zurückzuführen sei. Lubbock entzieht sich darauf dem von ihm selbst herbeigeführten Widerspruch, indem er feststellt, nur "der größte Genius unter den Romanciers" habe trotz dieser formalen Nachlässigkeit "ein solches Buch" schreiben können<sup>176</sup>.

Um den ersten Blick nicht bereits durch Theorien einzunengen, empfiehlt es sich dem Betrachter, sich zunächst seine Rolle als Leser bewußt zu machen. Roman Ingarden spricht von der "suggestiven Wirkung des Textes", die es der Vorstellungskraft des Lesers nahelegt, vom Text selbst offengelassene "Unbestimmtheitsstellen" unbewußt und fortwährend zu ergänzen oder zu "konkretisieren"<sup>177</sup>. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, daß dieses aus der Konkretisation hervorgegangene Bild die formale Gestalt eines Werkes mehr verschleiert als daß es sie erhellt. Das konkretisierte Bild muß also relativiert werden, das heißt, es ist zurückzuführen auf ein tatsächlich im Roman gegebenes und vom Autor intendiertes Wesentliches. Als erster Schritt zum Erkennen dieser Intention soll hier die Frage dienen, auf welche Weise Leonov in seine Romanwelt einführt und welches Wirklichkeitsbild sich durch diese Einführungsart in der Vorstellung des Lesers konkretisiert bzw. konkretisieren soll.

#### 1. Der Romananfang und seine strukturbestimmende Bedeutung

Die inhaltlich-thematische Betrachtung der fünf Romane führte bereits zu der doppelten Erkenntnis, daß Leonovs künstlerisches Interesse zum einen Bewußtseinsvorgänge und -entwicklungen in den Mittelpunkt stellt und äußere Handlungsabläufe im wesentlichen nur als Spiegelbild

<sup>176</sup> Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*. 14. Auflage. London 1955, S.58.

<sup>177</sup> Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes*. Darmstadt 1968, S.52.

dieser Vorgänge erscheinen läßt (dies gilt in besonderem Maße für die Romane "Vor", "Skutarevskij" und "Doroga na okean"), und daß er zum anderen das Sujet seiner Romane der unmittelbar gegenwärtigen Wirklichkeit zu entnehmen pflegt, ohne der künstlerischen Phantasie besonderen Spielraum einzuräumen. Diese doppelte Voraussetzung liegt mehr oder weniger allen fünf Romanen zugrunde und kann als erster gemeinsamer methodischer Nenner betrachtet werden.

Bevor man sich der Frage zuwendet, auf welche Weise Leonov den Leser in die durch diesen ersten allgemeinen Rahmen festgelegte und vergleichbare Romanwelt eintreten läßt<sup>178</sup>, sollte man sich einen wesentlichen Unterschied zwischen den ersten beiden und den drei weiteren Romanen ins Gedächtnis rufen. Dieser Unterschied liegt in der Rolle und Funktion des jeweiligen Helden begründet: Semen Rachleev und Mit'ka Vekšin stehen außerhalb der Gesellschaft, ihr problematisch-tragisches Wesen erwächst aus einem gebrochenen Verhältnis zur sie umgebenden Wirklichkeit; Uvad'ev, Skutarevskij und Kurilov dagegen sind von Anfang an integrierte Gestalten, sind mit einer gewissen Einschränkung in Bezug auf Skutarevskij - Vorkämpfer jener Wirklichkeit, die Semen und Mit'ka noch feindlich gegenübersteht. Ihr Dilemma - um den Begriff der Tragik nicht über Gebühr zu strapazieren - entspringt persönlichen Motiven. Aus diesem Grunde vermag Leonov gemäß seinem der Wirklichkeit verpflichteten Gestaltungsprinzip, diese drei Hauptgestalten un-

<sup>178</sup> Dem Problem des Romananfanges und seiner Bedeutung für das Gesamtgefüge des epischen Werkes wurde besonders in jüngster Zeit stärkere Beachtung geschenkt. Vgl. Norbert Miller (Hrsg.), Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans. Berlin 1965. - Dieser Sammelband mit dem ein wenig hoch gegriffenen Untertitel folgt leider dem historischen und nicht einem - wie auch immer gearteten - sachlichen Ordnungsprinzip und vereinigt Betrachtungen der Romananfänge von der Antike bis über den Nouveau roman hinaus. Auf diese Weise bietet er zwar eine Fülle detaillierter

mittelbar im Romananfang einzuführen, während er Semen und Vekšin erst nach einem einleitenden Vorspiel in Erscheinung treten läßt. In "Barsuki" übernimmt Egor Brykin die Einführungsrolle, in "Vor" sind es zu gleichen Teilen der Schriftsteller Firsov und der eine Moskauer Händlerlaufbahn anstrebende Zavarichin; alle drei repräsentieren, wenn auch mit negativen Vorzeichen, die gleiche Wirklichkeitsebene wie Uvad'ev, Skutarevskij und Kurilov in den späteren Romanen. Es ist also festzuhalten, daß Leonov dem Leser zunächst das Milieu, den Schauplatz, den wirklichen Lebensgrund seiner Gestalten vor Augen führt, bevor er sich seinem eigentlichen Thema, der Spiegelung dieser Umwelt im Bewußtsein seiner Helden zuwendet. Man mag bereits darin ein sehr einfaches Realismus-Konzept erkennen, das es Leonov nicht erlaubt, Bewußtseinsvorgänge per se darzustellen, ohne sie zuvor auf der Realitätsebene abgesichert zu haben. Ausnahmen, d.h. Fälle, in denen Bewußtseinsvorgänge selbst als primäre Realität dargestellt werden, lassen sich wahrscheinlich nur in "Skutarevskij" nachweisen, doch stehen sie auch hier nicht allein, sondern haben einen ganz bestimmten, wirklichkeitsbezogenen Zweck (s.u.).

Alle fünf Romane beginnen mit einer Fahrt, einer Reise an den Ort der Handlung. Wo Leonov wie in den beiden ersten Romanen Nebengestalten auf diese Reise in die Romanwelt schickt, die mit den späteren Vorgängen auf der Bewußtseinsebene der Helden wenig oder gar nichts gemein haben, kann er es klar und einfach schon im ersten Satz ausdrücken:

Ein junger Bursche namens Egor Brykin, seines Standes Kaufmann, kam am Kazanstag aus Moskau in sein Heimatdorf gefahren. (Barsuki)

---

Erkenntnisse, aber bedauerlich wenig zusammenfassend aufbereitetes Material, das auf anderem als dem jeweils gerade behandelten literarischen Gebiet als Anregung dienen könnte.

Und in "Vor":

Ein Bürger in kariertem Ulster entstieg dem leeren Straßenbahnwagen, zündete sich eine Zigarette an und spähte bedächtig über die Einfassung seiner runden Augengläser, um zu sehen, wohin die Linie 14 und sein unsteter Beruf ihn verschlagen hatten.

Nach Abschluß des hiermit eingeleiteten Prologs beginnt das erste Kapitel dieses Romans mit Nikolka (Zavarichin), der "die Ankunft des Zuges verschlafen hatte und erst wach wurde, als das gleichmäßige Schwanken des Waggons aufgehört hatte, ihn in gesunden Schlaf zu lullen" (S. 11). (Der Doppelcharakter dieses Romans wird schon in dieser Einführung deutlich.)

Nicht ganz so unmittelbar klingt das Reise-Motiv in den Anfängen der drei folgenden Romane an, in denen, wie oben ausgeführt wurde, eine mit der Wirklichkeit übereinstimmende Bewußtseinslage der Helden und damit die Möglichkeit gegeben ist, Aspekte dieses Bewußtseins selbst zum Ausgangspunkt der Romane zu machen.

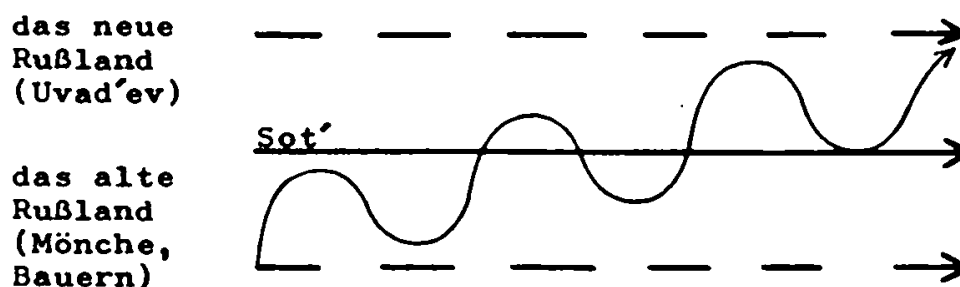
"Sot'" setzt mit der Schilderung idyllischer Waldeinsamkeit ein, in der Uvad'ev und seine Gefährten sich auf dem Weg an die Sot' verirrt haben. Ein Ameisenhaufen am Wege mit seinem verwirrenden und doch planvoll-organischen Gewimmel zieht Uvad'evs Aufmerksamkeit auf sich, wodurch ein erster Eindruck von Uvad'evs Verhältnis zur Wirklichkeit entsteht. Die Nacht bricht herein, und der Kutscher weigert sich weiterzufahren. Von Spuk redet er und von allerlei umhergeisternden Gespenstern, die nachts dem allzu Wagemutigen gefährlich werden könnten, doch Uvad'ev fährt ihn grob an und greift selbst nach den Zügeln. Mühsam tasten sie sich durch die Dunkelheit und gelangen schließlich ans Tor des Klosters. Noch sind es mehr Andeutungen denn Gewißheiten über das Ziel dieser Fahrt, die der Erzähler bisher preisgegeben hat: Von einem "großen Unternehmen" (S.10) ist die Rede und von der "marxistischen Methode" (S.11); Uvad'ev träumt von gewaltigen Fabrikanlagen am Ufer der Sot' und

vom "Aufbau des Sozialismus" (S.12), doch diese Traum-  
bilder umspinnt "die brüchige Hülle des Schlafes", und  
die "wache Welt" (S.12), der Uvad'ev durch einen rüt-  
telnden Stoß plötzlich wieder ausgesetzt wird, sieht  
ganz anders aus: dunkel drohende Nacht und undurch-  
dringlicher Wald.

Betrachtet man dieses einführende Kapitel aus der Rück-  
schau und in Kenntnis der folgenden Zusammenhänge und  
Entwicklungen, so erkennt man in ihm bereits die bild-  
haft vorweggenommene Struktur des ganzen Romans <sup>179</sup>.

Sie sind Eindringlinge, diese drei Techniker; der per-  
sonifizierte Wald "empfängt sie ohne Willkommensgruß",  
diese "Erbauer menschlichen Wohles" (S.9); Wald und Nacht  
aber verkörpern nichts anderes als das alte, den Fort-  
schritt hemmende Rußland (auch der störrische Kutscher  
gehört dazu). Uvad'ev läßt sich jedoch nicht einschüch-  
tern, er übernimmt die Zügel (!) und führt den Wagen  
sicher hindurch. Eine deutlicher, ja fast aufdringlicher  
symbolisch vorausdeutende Einführung läßt sich kaum den-  
ken.

Die damit festgelegte, sehr einfache Struktur des Romans  
ist graphisch darstellbar, wobei sich der Fluß als struk-  
turelle Leitlinie anbietet und dem Bild konkret räumli-  
che Anschaulichkeit verleiht:



<sup>179</sup> Unter "Struktur" verstehe ich mit Herman Meyer "die das Werk durchwaltende, Form- und Inhaltselemente gleichermaßen umfassende Ordnung, die bedingt wird durch den Charakter des Ganzen und der Teile in ihrem gegenseitigen Zusammenhang". Herman Meyer, Von der Freiheit des Erzählers, in: Festgabe für L.L.Hammerich. Aus Anlaß seines siebenzigsten Geburtstags. Kopenhagen 1962, S.181ff.; hier S.185.

Uvad'ev wird, wie es die Skizze deutlich macht, von der strukturellen Leit- oder Handlungslinie nicht berührt; seine Gestalt ist eindimensional angelegt, d.h. sie durchläuft keinerlei Entwicklung. Allenfalls könnte man die Skizze dadurch vervollständigen, daß man die Linie Uvad'evs periodisch nach oben, in die fernere Zukunft ausschwingen ließe (seine Katja-Vision), doch hätte dies keinen Einfluß auf die hier skizzierte, konkret von zeit-räumlichen Komponenten abhängige Grundstruktur des Werkes. Es ist selbstverständlich, daß diese Skizze nur schematischen Charakter besitzt; die tatsächlichen Wellenlängen und -höhen werden sich aus einer späteren zeit-räumlichen Detailanalyse ergeben.

Auf größeren Umwegen als in "Sot'" tritt das einführende Motiv der Reise in die Romanwelt dem Leser in "Skutarevskij" entgegen. Dieser Roman setzt unmittelbar mit einer Kindheitserinnerung der Titelfigur ein:

Seine Erinnerungen begannen so: ein glanzloser Steingutteller und auf dem angeschlagenen Rand ein Häufchen abgelutschter Gräten... Sobald er in dieses trostlose Dunkel eintrat, wurde er nervös und verdrießlich. Modergeruch schlug ihm entgegen, und seine Gesichtszüge wurden hart...

Erst als Skutarevskij aus diesen trüben Erinnerungen in die Gegenwart zurückfindet, treten die äußeren Konturen seiner augenblicklichen Lage deutlicher hervor: das schäbige Zimmer eines Provinzhotels, in das eine Dienstreise Skutarevskij geführt hat. Dem Ameisenhaufen in "Sot'" vergleichbar wird darauf auch hier ein vorausdeutendes Bild eingeführt. Skutarevskij klingelt dem Zimmerkellner und verlangt eine Schüssel voll Schnee:

Er brauchte für die geplante Offensive unbedingt Schnee, um die beißende Frische in sich hineinzureiben, aber Schnee war nicht da: ein törichter Wunsch in dieser Jahreszeit...

Trotzdem wird sein scheinbar spleeniges Verlangen nach einiger Zeit befriedigt: Irgendwo hat man Schnee aufgetrieben; doch "war er nun im Keller schon verdorben oder



in Poduškins unförmigen Händen zerronnen, jedenfalls war er grau, matschig und roch nach Mist". Der Unterschied zu Uvad'ev ist deutlich: Skutarevskijs Psyche ist komplizierter; apodiktisch begegnet er der Wirklichkeit und versucht, ihr seinen Willen aufzuzwingen, während Uvad'ev eher bemüht war, die vielfältigen Strömungen des Lebens in seine Richtung zu lenken. Aus der Rückschau gewinnt der Weg dieser beiden Gestalten seine Folgerichtigkeit: Uvad'ev hat Erfolg, Skutarevskij scheitert.

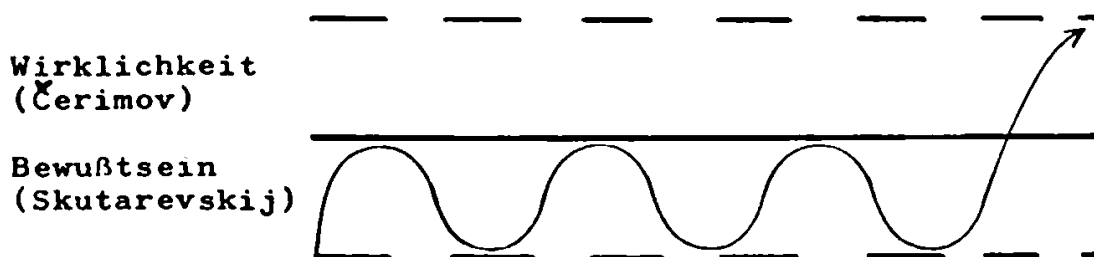
Der komplizierteren Anlage Skutarevskijs entsprechend, wendet Leonov weitaus größere Sorgfalt an die einführende Skizzierung seiner inneren Welt, bevor das Reise-Motiv auch hier deutlicher zu Tage tritt. Dabei bleibt die Mission, die Skutarevskij in dieser nordrussischen Kleinstadt zu erfüllen hat, vorläufig im Dunkeln, wirkt nur als unbestimmter Anlaß, als auslösendes Moment für assoziative Gedankenwanderungen, die Skutarevskij unversehens mit der eigenen Wirklichkeit konfrontieren: "Er wollte allein sein mit sich und dem Nachsinnen darüber, was sich jahrzehntelang in ihm angestaut hatte" (S.9). Nach diesem einführenden "tour d'horizon" an die Bewußtseinsgrenzen der Titelgestalt besteigt Skutarevskij zu Beginn des zweiten Kapitels den Zug zur Rückfahrt nach Moskau: "Es war der Sibirienexpress, er fuhr fast ohne Halt durch, immer lustiger hämmerte das Rezitativ der Räder" (S.11).

Erst jetzt wendet sich der Blick zurück auf die Ereignisse der vergangenen Tage. Während die Räder rattern und Skutarevskij in tiefen, fiebrigen Schlaf sinkt, gewinnt das Erlebte in der Erinnerung Čerimovs, des jungen und tatendurstigen Begleiters Skutarevskijs, wirkliche Gestalt. Zwei Tage dauert ihre Rückfahrt, und zwei Tage lang müht sich Čerimov vergebens, über die Analyse von Fakten und statistischen Zahlen dem unbestimmt als verhängnisvoll erahnten Sinn des Erlebten auf die Spur zu

kommen. Skutarevskij, der einzige, der ihm Aufschluß geben könnte, wälzt sich in Fieberphantasien und wird heimgesucht von der Vision seines "Berges" (vgl. o. S. 83):

Sein Berg folgte ihm unablässig wie das Schicksal, die Rückkehr zur Familie war ein Grauen, an seinen Sohn vermied er vorläufig zu denken, Freunde... von denen besaß er gerade genug, um nicht vollends zu verzweifeln an den Menschen. Es blieb die Arbeit... (S.19)

Der Entwicklungsweg des Romans zeichnet sich ab: Zwei Positionen sind eingangs bezogen worden, zwischen Bewußtsein und Wirklichkeit geht die Fahrt dahin (vgl. den Schluß des 2. Kapitels). Versucht man, die Grundstruktur auch dieses Werkes graphisch darzustellen, so ergibt sich ein äußerlich mit obiger Skizze fast identisches Bild. Auch hier herrscht ein Spannungsfeld zwischen dem alten und dem neuen Rußland, doch es entbehrt der zeit-räumlichen Bestimmtheit, wird sublimiert und allein auf die geistige Auseinandersetzung bezogen: ein Konflikt zwischen Mentalitäten, wo in "Sot'" noch die handgreiflichen Widerstände einer unaufgeklärten Masse zu überwinden waren. Der äußerlich fast unveränderte Kurvenverlauf wird durch andere Koordinaten bestimmt:



Die vereinfachte schematische Darstellung soll auch hier nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Wellenbewegung in der Romanwirklichkeit weitaus komplizierter und ungleichmäßiger verläuft. Sie vermittelt jedoch eine anschauliche Vorstellung von der Spiegelung inhaltlicher Bewußtseinsvorgänge in der Struktur des Romans.

Zu Beginn des 3. Kapitels trifft Skutarevskij in seiner Moskauer Wohnung ein: "Er machte die Tür auf, ging leise in die Wohnung und stand da wie ein Fremder, den man nicht zum Eintreten auffordert" (S.21). Diese Stelle steht in deutlicher Beziehung zu jener Szene am Ende des Romans, in der Skutarevskij zum erstenmal in seinem Leben vor Arbeitern spricht: Plötzlich "platzt ein altes Mißverständnis, das sie bis zu dieser Minute getrennt hatte", und Skutarevskij weiß sich in der Gemeinschaft von "Millionen Schicksalen" geborgen. Dieses Ende ist weitaus stärker auf einen dramatischen Effekt zugespitzt als jenes in "Sot´"; während sich dort die Durchbruchphase in mehreren Etappen vollzog, wird Skutarevskij hier in einem einzigen Augenblick aus der tiefsten Krise zu höchstem Triumph geführt (vgl. dazu auch die beiden Skizzen).

Den gleichen Ansatzpunkt wie in "Skutarevskij" - die Einsamkeit des Helden - wählte Leonov auch in "Doroga na okean". Die Einsamkeit Kurilovs beruht jedoch auf anderen Voraussetzungen. Das widersprüchliche Verhältnis zwischen Bewußtsein und Wirklichkeit als Konflikt aufzufassen, liegt ihm fern; im Gegenteil, er genießt diesen Widerspruch, weil er überzeugt ist, daß seine Ideale und Träume ihn nicht von der Wirklichkeit entfernen, sondern ihr lediglich vorausseilen. Er ist ein Mann der Tat, doch Realitätssinn heißt nicht notwendig Geborgenheit in einer Gemeinschaft:

Gespräche mit Freunden geben die Jugend nicht zurück.  
Trügerische Erinnerungsglut wärmt nicht lange, sie regt an, richtet auf und ermüdet.

Dieser Romananfang bezeichnet sogleich die Rollenbegrenzung seines Helden.

Auch Kurilov befindet sich auf einer Dienstreise. Doch anders als bei Uvad´ev und Skutarevskij genügt Leonov hier nicht ein einfaches symbolisches Bild als Anlaß einer ersten deutenden Gestaltung der Wirklichkeits-

bzw. Bewußtseinsebene seines Helden. Der Grund hierfür liegt nicht allein in der wesentlich anderen Konstitution Kurilovs, sondern auch und vor allem in der Wahl eines betont auktorialen Erzählstandpunktes: Der Erzähler selbst gibt sich zu erkennen, er scheint einiges über Kurilov zu wissen, rekapituliert aber nur das Notwendigste, bevor er in einer über mehrere Kapitel ausgespannenen Szene, die bereits tief in die innere Geschichte des Romans hineinführt, Kurilov selbst sprechen und handeln läßt. Diese Szene beginnt in einem Eisenbahnwaggon:

In diesem vierachsigen Kasten hatte mein Held seinerzeit den ganzen Südosten abgegrast, angehängt an schleichende Züge voller Typhuskranker. Aber das Mitglied des revolutionären Kriegsrates war jetzt Chef einer Eisenbahn-Politabteilung. Das Schicksal hatte ihn abermals in Ledermantel und enge Kommandeursstiefel gesteckt. Der Kreis hatte sich geschlossen.

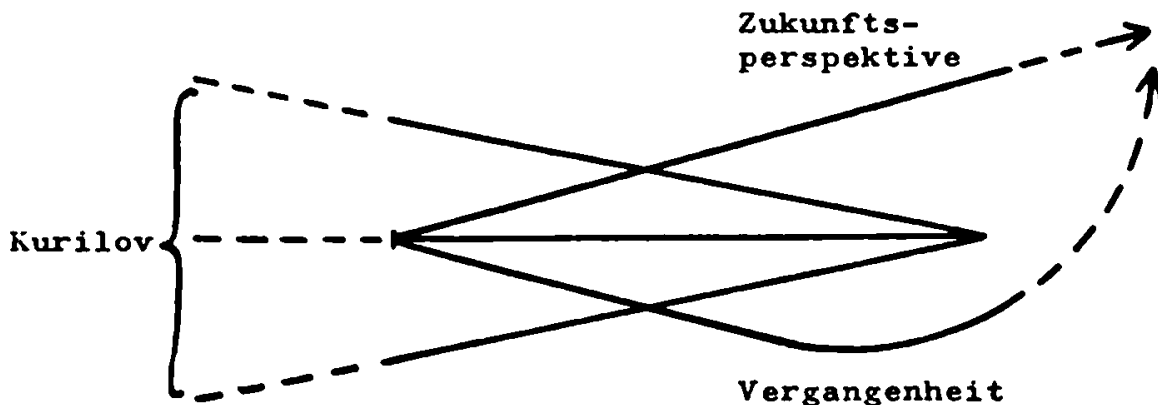
Der damit festgelegte Erzählstandpunkt läßt keinen Spielraum für etwa sich anschließende Bewußtseinsspiegelungen des Helden selbst. (Es wird später zu zeigen sein, daß Leonov sich durch die einführende Wahl eines festen Standpunktes keineswegs verpflichtet fühlt, diesen auch weiterhin konsequent einzuhalten. Für die Betrachtung der Einführungskapitel bleibt diese Tatsache jedoch ohne Belang.) Gerade hier liegt der wesentliche Grund für die Abweichung von den beiden früheren Romanen: Da die Möglichkeit einer Charakterisierung von innen heraus entfiel und andererseits die bloß äußerliche Beschreibung dem hochgesteckten Einführungsziel nicht gerecht geworden wäre (ganz davon abgesehen, daß Leonov der äußeren Personenbeschreibung nur selten besondere Sorgfalt widmet), ergab sich der Schritt zu einer dem Wesen Kurilovs angemessenen, handlungsstarken und vielpersonigen Einführungsszene. Noch erhält der Leser keinen Zugang zu Kurilovs innerer Welt; als Außenstehender wird man Zeuge, wie Kurilov die Lokomotive besteigt und, kaum daß sie sich in Bewegung gesetzt hat, "auf dem Laufblech nach

vorn turnt":

Dort stand er eine geschlagene Stunde und beobachtete, wie die Dunkelheit mückenstrudelnd in die Lichtbündel stürzte. (S.8)

Diese Fahrt an den Ort der Katastrophe ist zugleich eine Fahrt an die Schwelle der Vergangenheit und vermittelt dem Leser erstmals eine Ahnung von der tödlichen Krankheit Kurilovs. (Der Zugwind läßt das alte Leiden wieder ausbrechen.)

Auch hier also bestimmt Leonov die Entwicklungsstruktur der folgenden Erzählung durch einen einführenden Bewegungsablauf - ja man kann die Parallele noch weiter führen: Die spätere Rückfahrt Kurilovs von Čeremšansk nach Moskau, die im Sinne Ingardens eine "Unbestimmtheitsstelle" darstellt, da nur Abfahrt und Ankunft ausdrücklich erwähnt werden, der Reiseverlauf selbst aber ungeschildert bleibt, wird vom Erzähler als Gelegenheit genutzt, die innere Motivierung Kurilovs nachzutragen, indem er in einer breit angelegten Rückblende, in der sich zeitliche Ebenen vielfach überschneiden, auf seine Vergangenheit, seine Lebensverhältnisse in Moskau und seinen Lebenstraum vom "Ozean" eingeht (Kap.5 und 6: "Kurilov und seine Lebensgefährten"; "Er fährt zum Ozean"). Die graphische Darstellung der strukturellen Leitlinien ergibt folgendes Bild:



Während sich der zu Anfang zwischen Vergangenheit und Zukunftstraum weit gespannte Lebensbereich Kurilovs zum

Ende hin mehr und mehr verengt, um schließlich durch den Tod aufgehoben zu werden, durchläuft die transpersonale Perspektive eine umgekehrte Entwicklung. Dabei erfährt der zu Beginn des Romans gleichgewichtige, Gegenwart und Zukunft bedrohende Vergangenheitsaspekt auf dem Höhepunkt eine Wendung, tritt gegen Ende immer mehr zurück und weicht schließlich ganz der Zukunftsperspektive: Gleb Protoklitov wird entlarvt, und die Romanexistenz Pochvisnevs wird rückwirkend aufgehoben. Die Skizze veranschaulicht den ehrgeizigen Versuch Leonovs, die in den beiden vorangegangenen Romanen noch getrennt dargestellten Lebensbereiche, handgreifliche Realität und Bewußtseinsrevolution, nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell zu verschmelzen. Es ist unschwer zu erkennen, daß das Ineinandergreifen dieser beiden Ebenen weitaus kompliziertere strukturgestaltende Mittel erfordert als die einsinnig überschaubare Handlungsführung der beiden früheren Romane.

Erschien in den hier zuletzt behandelten drei Romanen das einführende Reise-Motiv in unmittelbarer Verbindung mit der Einführung des Helden, so daß aus dieser Doppelung strukturbestimmende Gestaltungsprinzipien abgeleitet werden konnten, so ist nun die Frage zu klären, ob auch in den beiden ersten Romanen Leonovs der Rolle des Helden von Anfang an eine vergleichbar deutende Funktion zugemessen werden kann.

Betrachtet man zunächst "Barsuki", so ergibt sich sofort ein wesentlicher, die vergleichende Interpretation erschwerender Unterschied: Anders als in den folgenden Romanen wird die Vergangenheit des Helden hier nicht rückblickend in die Gegenwart einbezogen, sondern in einem gesonderten ersten Teil chronologisch, wenn auch in starker zeitlicher und schwerpunktmäßiger Raffung dargestellt. Diese Eigenart des Romans läßt sich leicht mit seinem thematischen Ansatz und der daraus resultierenden anderen Funktion des Helden begründen: Begreifen

die anderen Romane Umwelt und Wirklichkeit als Funktion des Helden, so erscheint Semen Rachleev umgekehrt als Funktion seiner Umwelt. Mit anderen Worten: Nicht eigentlich Semen ist der Held dieses Romans, sondern der Zustand der ihn umgebenden Welt, wie er sich den Augen des Erzählers darbietet, und das meint eben jenen zum Mythos gesteigerten Gegensatz zwischen Stadt und Land. Setzt man dies als richtig voraus, so wäre der immer wieder bemängelte Bruch zwischen dem ersten und den folgenden beiden Teilen nicht mehr gar so tief, da der ganze erste Teil als Exposition, d.h. als Einführung des eigentlichen "Helden" aufzufassen wäre.

Schon im ersten Kapitel begegnet der Leser Semen: 13-jährig von zu Hause fortgelaufen, um einer drohenden Prügelstrafe zu entgehen (er und andere Hütejungen haben die Kühe des Dorfes nicht von den gefährlichen Sumpfwiesen ferngehalten), wird er in verwahrlostem und hungern-dem Zustand von dem Kutscher aufgelesen, der Egor Brykin gerade nach Vory fährt:

Die Lippen des Jungen sind trocken wie die eines Kranken, sein Gesicht ist leichenblaß und verstaubt, und die Arme hängen ihm herab wie leere Ärmel. Sein entkräfteter Körper liegt wehrlos und entspannt in den Armen des Kutschers. (S.10)

Diese kurze, fast stumme Szene wird sofort wieder überdeckt durch Egor Brykins Wunschträume. Nichts deutet auf das Gewicht der späteren Rolle Semens hin. Allenfalls indirekt bedeutsam ist die in einem einzigen Satz gegebene Information, Semens 16-jähriger Bruder sei wegen des gleichen Vergehens "mit den Fäusten arg zugerichtet" worden (S.12). Aber dieses Detail erscheint im Rahmen der ganz auf Egor Brykin zugeschnittenen Einführung so nebensächlich, daß der Leser kaum auf den Gedanken kommt zu fragen, warum der eine Prügel bezog, während der andere fortlaufen konnte. Aus späterer Sicht erkennt man in dieser Randszene und ihrer Vorgeschichte einen mehr inhaltlichen denn formalen Kunstgriff, mit dem Savelij,

dem Vater der Brüder, ein letzter, entscheidender Anlaß gegeben wird, seine Söhne in die Stadt zu schicken (vgl. S.14). (Im übrigen darf die inhaltliche Betrachtung nicht außer acht lassen, daß die Brüder gleich zu Beginn als Ausgestoßene ihrer ländlichen Heimat nach Moskau gelangen.) Hier aber, wo es um die Frage der Struktur des Werkes geht, ist die Feststellung der alles überragenden Bedeutung Egor Brykins in den ersten Kapiteln wichtiger. Da diese Gestalt aber schon im 3. Kapitel völlig zurücktritt und erst viel später wieder - und auch dort nur in einer Nebenrolle - auftaucht, liegt der Schluß nahe, daß das Interesse des Erzählers nicht der Person selbst gilt, sondern dem, wofür sie steht. Wie hätte man besser, lebendiger in das zentrale Thema einführen können als durch einen in der Stadt zum Kleinbürger "degenerierten" Bauern, der nach langen Jahren seinem Heimatdorf einen Besuch abstattet! Die These von der den Gestalten übergeordneten Thematik wird weiter durch die Tatsache erhärtet, daß auch der zweite Teil, in dem Semen in die Rolle des Helden hineinwächst, nicht mit diesem selbst einsetzt, sondern mit einer weiteren Schilderung dörflicher Zustände.

Der so erkannte Ansatzpunkt des Romans ließe theoretisch eine linear klar durchgeführte Struktur denkbar erscheinen: Stadt und Land als gleichgewichtig dargestellte Bereiche unter dem Aspekt der einseitigen Bedrohung des einen durch den anderen. Von der Stadt aber erfährt der Leser so gut wie nichts; was er erfährt, sind Reflexionen, Gefühle und Ressentiments aus bäuerlicher Perspektive. Der Versuch, über den Mikrokosmos Zarjad'e hinaus ein vergleichbar vielschichtiges Bild Moskaus dem des Dorfes anschaulich gegenüberzustellen, wird nicht unternommen, hätte das doch auch den Widerspruch in sich bedeutet, den Mythos rationalisieren zu müssen. Indem das Motiv der dramatischen Entwicklung ungreifbar im Mythischen angesiedelt wird, entsteht der Eindruck einer durch die äußere Handlungsfügung nur locker verknüpften Episo-



denreihe, der kein strukturelles Ordnungsprinzip anzumerken ist. Eine vergleichbare graphische Darstellung der Romanstruktur ist daher nicht möglich.

Bewußtseinsvorgänge, Veränderungen im Verhältnis der Gestalten zur Wirklichkeit oder Veränderungen der Wirklichkeit selbst, wie sie in "Sot'", "Skutarevskij" und "Doroga na okean" als strukturbestimmend erkennbar waren, lassen sich in "Barsuki" nicht nachweisen. Am Ende stehen sich die Brüder Pavel und Semen unversöhnlich gegenüber; wie es dazu kam, verbirgt sich hinter Handlung und Mythos. Gehalt, Sprache und die überzeugende Darstellung der ländlichen Verhältnisse trugen Leonovs erstem Roman seinerzeit Lob ein; daß er im Vergleich mit den späteren Romanen ein noch schwach entwickeltes Formbewußtsein verrät, wurde in der Regel übersehen<sup>180</sup>.

Ein oberflächlicher Blick auf die ersten Kapitel des folgenden Romans (Vor) könnte den Eindruck erwecken, als bahne sich hier eine Fortführung des in "Barsuki" gestellten Themas an, diesmal fixiert auf den dort eher als bloßer Begriff denn als lebendige Wirklichkeit erscheinenden Bereich der Stadt. Die Gier nach Geld treibt einen ehemaligen Dauern in die Großstadt:

Alles war Nikolka Zavarichin klar und verständlich. Das Leben der Großstadt stand erhaben vor ihm... Obwohl er nicht zum erstenmal in der Stadt weilte, wurde sein Geist dennoch jedesmal von ihrer rastlosen und verderblichen Schönheit gefangengenommen. Vergebens riefen ihm Ohr, Auge und Nase, einander übertöndend, zu: Sie ist dein Feind... wird dich betrügen... dich zu Tode peinigen... glaub ihr nicht! (S.11)

<sup>180</sup> Eine bemerkenswerte Ausnahme findet sich in einem bereits 1929 erschienenen Werk Vladimir Pozners, in dem er die unübersichtliche Personenfülle des Romans kritisiert, um dann fortzufahren: "Der Roman enthält eine Fülle schöner Szenen, ermangelt aber der Einheitlichkeit. Der Nutzen mancher Episode bleibt unklar. Und dennoch, wenn dieser Roman auch im ganzen verfehlt ist, so läßt er uns doch nicht gleichgültig, denn sein Gegenstand (matière) ist bedeutsam." Vladi-

In wenigen Sätzen wird darauf in weitem Bogen das ganze, vor Zavarichin liegende Leben abgeschrieben:

Als er später ein Mann geworden war... und für immer das Dorf verlassen hatte, als er sogar im Ausland durch Hanf und Flachs sein unbekanntes Bauerngeschlecht zu Ehren brachte, da erinnerte er sich der Vision seiner Jugend mit stiller Trauer. Jene glühende, befruchtende Entrücktheit kam nicht mehr über ihn; seine durch Erfahrung und Wissen getrübe Seele hatte ihre Glut schon längst an Nichtigkeiten verschwendet. In solchen Augenblicken schloß er die Augen und streckte sich im Lehnstuhl aus, Haupt der Firma und Herr über den Flachs, saß da mit der Regungslosigkeit eines Leichnams, achtsam die Stunde seines bitteren Schweigens während. (S.14)

Dieser Nikolka Zavarichin sucht, kaum in Moskau angekommen, seinen alten Onkel Puchov auf, dem sich der Erzähler im zweiten Kapitel zuwendet. Puchov, "Meister im Schlossergewerbe und Mensch", schrullig in den Augen seiner Mitmenschen, "ging seinen geraden Weg, dessen Anfang und Ende jederzeit gleich gut sichtbar waren" (S. 15).

Die Menschen konnten zu ihrem eigenen Heil Puchovs stummes und unverständliches Leben nicht deuten. Denn gut ist es, von einem Menschen nur so viel zu wissen, wie er selbst zeigt. Sogar sein nächster Freund Mitka wußte von Puchov nicht viel mehr. (S.15)

Nach dem Militärdienst war Puchov vorübergehend Mönch gewesen und hatte später in einer Fabrik gearbeitet, "aber auch hier war ihm traurig zumute geworden". Schließlich, "nach einigen dunklen Jahren", hatte er seine Werkstatt in diesem Stadtteil Moskaus eingerichtet, "zur Zerstreuung der von Arbeit niedergedrückten Blaguša und dem Notizbuch vorüberziehender Schriftsteller zur Freude" (S.16). Die vorausschauende Phantasie eben dieses Schriftstellers Firsov läßt Puchov irgendeines unbestimmten Tages in der Zukunft still und vergessen aus dem Leben scheiden: "... niemand war gekommen, um ihn

---

mir Pozner, *Littérature Russe. Panorama de la littérature Russe contemporaine*. Paris 1929, S.338.

zum Friedhof zu geleiten... Nicht einmal Mit'ka Vekšin, sein Herzensfreund, begleitete ihn!" (S.21)

Da Leonov schon bei der Einführung dieser beiden Gestalten, Zavarichins und Puchovs, in weitem Vorgriff über den Roman selbst hinaus ihre Lebenskreise schließt, liegt es nahe, die Bedeutung dieser Gestalten im Gefüge des Romans in anderen Bereichen zu vermuten als in ihrer bloßen Existenz. Diese Vermutung erweist sich als richtig, wenn zum Vergleich der erste "Auftritt" Mit'ka Vekšins herangezogen wird.

Noch weiß der Leser nichts von ihm, außer daß er der beste Freund Puchovs ist und kürzlich aus dem Gefängnis entlassen wurde. Vekšins Erscheinen wird im 3. Kapitel vorbereitet, das den Leser (und Zavarichin) in eine Diebsspelunke führt:

Der schmale, kleine Saal war mit Gerüchen, Lauten, Menschen und Licht bis zum Bersten angefüllt... Ein Sodom ohne Fröhlichkeit war es... Dieses nächtliche Gelage schien auf dem tiefsten Grunde eines ausweglosen Brunnens stattzufinden; daran gewöhnt, blickten die Menschen nicht nach oben... (S.22)

Zavarichin, noch ohne Halt in der neuen Umgebung, macht sich ans Trinken. Während sich seine Sinne mehr und mehr umnebeln, sein Blick sich verschleiert, entsteht, mit Sorgfalt ausgeführt, ein düsteres Stimmungsbild dieser verlorenen, von Rauchschwaden, Alkoholdunst und trunkenem Geschrei durchwaberten Unterweltszenerie.

Da trat ein Gast in die Schenke, der sofort die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog... Jemand flüsterte "Mit'ka", aber auch das brachte Zavarichin keine Aufklärung... Nicht ohne Grund war Zinka mitten in ihrem Lied steckengeblieben, gänzlich verwirrt durch den ruhigen und klaren Blick Mit'kas. (S.24f.)

Bei seinem ersten Erscheinen bleibt Vekšin so gut wie stumm. Nur sein Äußeres wird beschrieben: In seinen Augen "leuchtete ein klarer, kalter Herbsttag; sie fragten nicht, aber in ihrem Blick lag eine Warnung, und Nikolka fühlte, daß man einem solchen Menschen entweder Freund oder Todfeind sein mußte" (S.25). Der betrunkene Zava-

richin fühlt sich herausgefordert und sucht Streit mit Vekšin, doch dieser läßt sich nicht provozieren und verläßt kurz darauf den Raum. Der Leser weiß nun von seiner achtunggebietenden Rolle in dieser Diebsgesellschaft, und er ist Zeuge geworden, wie Zavarichin auf den ersten Blick in ihm seinen "ewigen Feind" erkannte. Darüber hinaus aber bleibt alles noch im Dunkeln. Auf die erste Begegnung Zavarichins mit Vekšin folgt eine ausführliche Darstellung Manjukins. Erst im 6. Kapitel, ein gutes Viertel des ersten Romanteils ist bereits erzählt, tritt Vekšin wieder in Erscheinung: In herrischer Weise greift er in einen Streit zwischen Manjukin und Čikilev ein, räumt dann aber, anscheinend beschämt, das Feld, als Čikilev sich gegen ihn wendet und ihn "Dieb" nennt. Firsov, der Zeuge dieser Szene geworden ist, nimmt die Gelegenheit wahr, um "seinen ersten Angriff auf die Schätze vorzutragen, die Mitka's Werdegang barg" (S.46). Er folgt ihm auf sein Zimmer, um ihn ein wenig auszuhorchen, erntet jedoch nur spöttische Verachtung. Das einzige Ergebnis dieses Fehlschlages ist die Erkenntnis, daß der Anschein, Mitka sei betrunken, getrogen hat, daß sich "hinter seiner zur Schau getragenen Trunkenheit irgendeine seelische Wirrnis verbirgt" (S.47). Kaum daß Firsov Mitka verlassen hat, zückt er sein Notizbuch, um die Beobachtungen der vergangenen Tage in Worte zu fassen. Neben Manjukin und Čikilev stellt er in seiner ersten Bilanz Vekšin und Zavarichin einander gegenüber:

Mitka's Stirn ist ehrlich, aufrührerisch. Sowohl Mitka als auch Zavarichin werden zur selben Stunde von der Erde geboren, die gleichgültig ihren Unterschieden gegenübersteht, leidenschaftslos in ihrem schöpferischen Wesen. Der erste sinkt hinab, der zweite steigt auf: Wo sich ihre Wege kreuzen, sind Katastrophe, Kampf und Haß. Der erste wird einen grausamen und prächtigen Tod sterben, der zweite wird den Tod dreifach verspotten. Beide haben recht: der erste wegen seiner Ehrlichkeit und seines Willens, der zweite wegen seiner Kraft. Beide sind Boten der erwachten Millionen. Das Leben beginnt von neuem... (S.48)

Mit diesem Resümee Firsovs geht die Einführungsphase des Romans zu Ende. Das folgende (7.) Kapitel beginnt mit den Worten:

Der Schriftsteller Firsov, an so manche verborgene Klippe des Daseins gewöhnt, kränkte sich nicht über seine Mißerfolge. Ihm war über Mitka ohnehin schon vieles bekannt. (S.49)

In den sechs folgenden Kapiteln (7-12) wird dieses Wissen Firsovs rekapituliert, und erst hier wird der Leser eingehend mit der Geschichte Mitka Vekšins vertraut gemacht.

Die Betrachtung der Einführungsphase des Romans hat einen ersten Einblick in seine komplizierte, doppelschichtige Struktur vermittelt. Wollte man das in Firsovs Perspektive antipodische Verhältnis zwischen Zavarichin und Vekšin ebenso thematisch wie strukturell als Zentrum des Romans auffassen<sup>181</sup>, so ginge man allzu leichtgläubig auf den bloß literarischen Kunstgriff Leonovs ein und würde die Rolle des Firsov zuweilen gleich-, häufiger jedoch übergeordneten Erzählers vernachlässigen. Dieser Erzähler aber stellt, wie oben gezeigt wurde, Zavarichin und Puchov einander gegenüber und läßt Vekšin zwischen ihnen seinen Weg suchen und schließlich finden. Wie man schon aus der Art ihrer Einführung schließen kann (vgl. o. S.130), spielen Puchov und Zavarichin als individuelle Persönlichkeiten in dieser Konstellation keine Rolle. Sie stehen vielmehr für zwei nach Meinung des Erzählers gleichermaßen überlebte weltanschauliche Grundhaltungen: die religiöse und die kapitalistische Lebensmaxime. Die eine zu überwinden und die andere zu vernichten, könnte man als die Bedingung bezeichnen, die erfüllt sein muß, bevor Vekšin den einzig richtigen Weg in die Zukunft finden und betreten darf. Mit dem Abschied von Puchov (Teil III, Kap.23) und der Abrechnung mit Zava-

<sup>181</sup> So z.B. V.Friče, Zametki o sovremennoj literature. Moskva, Leningrad 1928, S.100.

richin (IV,12) wird diese Bedingung erfüllt.

1925, als Leonov mit der Arbeit an seinem zweiten Roman begann, erschien in Paris André Gides Roman "Les Faux-monnayeurs" (Die Falschmünzer). Die auffällige Parallelität, die "Vor" mit diesem Werk verbindet, scheint nicht zufälliger Natur zu sein. Gide hatte bereits die Konzeption eines "Romans im Roman" vorweggenommen, hatte einen Schriftsteller (Edouard) als handelnde Person eingeführt und seinen Plan, einen Falschmünzer-Roman zu schreiben, in eingestreuten Tagebuchnotizen Gestalt gewinnen lassen. Eine dieser Notizen Edouards lautet:

Ich beginne allmählich zu erkennen, was das "innere Thema" meines Romans sein wird: offenbar die Rivalität der wirklichen Welt und der Vorstellung, die wir uns von ihr machen. Die Art, in der die Erscheinungswelt sich uns darstellt und in der wir versuchen, der äußeren Welt unsere private Deutung aufzuerlegen, macht das Drama unseres Lebens aus... Die Realisten gehen vom Tatbestand aus, dem sie ihre Ideen anpassen. (182)

Wie Edouard ist auch Firsov der Auffassung, man müsse umgekehrt von den Ideen ausgehen und versuchen, ihnen die Tatbestände anzupassen, und wie Edouard scheitert auch Firsov schließlich mit dieser Methode.

Der Konflikt zwischen idealer und tatsächlicher Wirklichkeit ist auch in Leonovs Roman das "innere Thema", und seine Erhellung durch das Scheitern Firsovs bestimmt die einzige, linear durchgeführte Entwicklung, die strukturelle Leitlinie des Werkes. Der wesentliche Unterschied zu Gide liegt jedoch in der geringeren Distanz zwischen Autor und Erzähler. Bei Gide wird nicht nur die fiktive Schriftstellergestalt, sondern auch der Erzähler selbst in Frage gestellt, wodurch sich sein Autor im übergeordneten Sinn als wahrhaft realistisch erweist. Bei Leonov dagegen sind Autor und Erzähler weitgehend identisch, wodurch immer wieder der Eindruck entsteht, als

<sup>182</sup> André Gide, Die Falschmünzer. Deutsch von Ferdinand Hardekopf. dtv-Taschenbuch Nr.643. München 1970, S. 177.

stelle er zwar Firsov in Frage, keineswegs aber sich selbst in seiner Rolle als Erzähler, als billige er sich selbst die objektiv richtige Erkenntnis zu, die er anderen vorenthält. Auf diese Weise erscheint jener Konflikt zwischen den zwei Wirklichkeiten bei Leonov nicht als allgemeines, sondern als objektiv darstellbares, individuelles Dilemma. Im Ergebnis wird nicht so sehr die Rolle Firsovs fragwürdig - was angestrebt wurde -, sondern vielmehr der stark hervorgehobene moralische Anspruch des Autors. Mit Gide und Leonov haben sich Realist und Moralist mit der gleichen künstlerischen Zielvorstellung einem vergleichbaren Stoff gewidmet. Zusätzlich bedeutsam erscheint diese Tatsache durch das scheinbare Paradoxon, daß André Gide in der heutigen sowjetischen Terminologie als "reaktionär" bezeichnet wird<sup>183</sup>, während man in Leonov den Vorkämpfer des sozialistischen Realismus sieht.

Nachdem alle fünf Romane unter dem gleichen Gesichtspunkt der Einführung und der in ihr bereits vorhandenen strukturbestimmenden Elemente untersucht worden sind, kann zusammenfassend ein erster, noch recht allgemein gehaltener Schluß in der Frage der künstlerischen Methode Leonovs gezogen werden: Während der erste Roman (Barsuki) dank seiner primären Funktion als Vermittler von philosophischen und mythischen Erkenntnissen und Anschauungen eine bewußt gestaltete Struktur weitgehend noch vermissen läßt, kann der zweite Roman (Vor) geradezu als Form-Experiment bezeichnet werden, in dem der moralische Anspruch zwar unvermindert stark hervortritt, dem bloßen Handlungsgerüst aber nur untergeordnete Bedeutung zukommt. Alle drei weiteren Romane (Sot', Skutarevskij, Doroga na okean) belegen den Versuch Leonovs, Struktur und Handlung gleichgewichtig in eine organische Beziehung zueinander zu setzen, um aus diesem ausgewogenen Verhält-

<sup>183</sup> Vgl. die Anmerkungen in: Gor'kij, Sobranie sočinenij . Band 30; a.a.O. S.589.

nis das, was hier der "moralische Anspruch" genannt wurde, wie von selbst hervorgehen zu lassen.

## 2. Moralischer Appell und Erzählweise

In der sowjetischen Leonov-Literatur wird häufig jenes Gor'kij-Wort aus einem Brief des Jahres 1928 zitiert, mit dem er nach dem Erscheinen von "Vor" Leonovs künstlerische Entwicklung als sprunghaft charakterisierte<sup>184</sup>. Erst kürzlich hat nun V.P. Krylov die Allgemeingültigkeit dieser Äußerung in Frage gestellt: Allenfalls in thematischer und stilistischer Hinsicht könne man ihr zustimmen, doch "Thematik und Stil bezeichnen in der Evolution eines Schriftstellers wie Leonov kaum die Hauptstationen der Entwicklung"<sup>185</sup>, sie seien nur die äußeren Erscheinungsformen einer ständig bewußten und immer wieder neu gestellten prinzipiellen Forderung an sich selbst, das Kunstwerk und damit auch an den Leser, wie sie Leonov in seiner Festrede zum 50. Todestag Tolstojs selbst angedeutet habe: "Jeder große Künstler trägt neben seinem zentralen Thema, das er als die intellektuelle Forderung der Zeit begreift, in sich selbst ein persönliches, manchmal vollkommen verborgenes Problem, dessen verwickelten seelischen Knoten er im Laufe seiner ganzen schöpferischen Entwicklung zu lösen versucht. Ich glaube sogar, bei diesen Künstlern pflegt beides miteinander verknüpft zu sein, wobei das Vorhan-

<sup>184</sup> Brief Gor'kij's an Leonov vom 21.1.1928, in: Gor'kij, Sobranie sočinenij Band 30; a.a.O. S.68.

<sup>185</sup> V.P.Krylov, Vremja, geroj, ideal chudožnika, in: Issledovanija, a.a.O. S.7-42; hier S.19. - Man könnte noch weiter gehen und Gor'kij's als erste, enthusiastische Reaktion zu verstehendes Wort vollends in Frage stellen, denn zumindest Leonov's Romane zeichnen sich sowohl in der Thematik als auch, wie noch ausführlich zu zeigen sein wird, in der Wahl der stilistischen Mittel durch ausgeprägte Homogenität aus.



densein des Einen unbedingt auf die Gegenwart des Anderen hinweist." <sup>186</sup> Diese Äußerung, mit der Leonov allenfalls dem späten Tolstoj gerecht wird, ist in erster Linie ein Hinweis auf sein eigenes künstlerisches Selbstverständnis und spiegelt darüber hinaus die der Kunst und der Kunstwissenschaft im Sowjetsystem zufallende Funktion. Deutlicher noch hat es Leonov 1967 in einem Zeitungsartikel ausgedrückt: "Die Aufgabe des wahren Künstlers ist es, den Menschen zu helfen, sich selbst, ihre Gegenwart und ihre Zukunft zu verstehen." <sup>187</sup>

Folgerichtig fällt unter dieser Voraussetzung der Kritik wie der Wissenschaft die Aufgabe zu, dem Leser zu einem "noch tieferen Verständnis der vom Künstler geschaffenen Welt" zu verhelfen <sup>188</sup>. Es leuchtet ein, daß es der sowjetischen Wissenschaft mit diesem Selbstverständnis schwer fällt, theoretischen Erörterungen, wie sie die Literaturdiskussionen des Westens beherrschen, Beachtung zu schenken. Die vorwiegend auf die "Aussage" und die literarische "Sendung" bezogene Betrachtungsweise allein ideologisch begründen zu wollen, würde jedoch eine unzulässige Vereinfachung bedeuten, denn sie hat sich nicht erst in der sowjetischen Periode durchgesetzt. In Rußland, wo es ein aufgeklärtes Bürgertum kaum in Ansätzen gegeben hat, speisten andere Quellen die im 19. Jahrhundert aufkommende realistische Strömung als in Westeuropa. Erich Auerbach deutete eine Erklärung dieses Unterschiedes an, als er darauf hinwies, "daß den Russen die Möglichkeit, das Alltägliche auf ernste Weise zu begreifen (anscheinend) von vornherein gegeben war; daß eine klassizistische Ästhetik, die eine literarische Kategorie des Niedrigen grundsätzlich von ernster Behandlung ausschließt, in

<sup>186</sup> Leonov, Slovo o Tolstom. Rede vom 19.11.1960, in: AN SSSR, Lev Tolstoj. Band 1. Moskva 1961 = Literaturnoe nasledstvo Band 69, S.7-22; hier S.11.

<sup>187</sup> Pravda vom 26.2.1967.

<sup>188</sup> Z.S.Kedrina, Na stolbovoj doroge progressa, in: Issledovanija, a.a.O. S.43-75; hier S.43.

Rußland niemals sicheren Boden zu gewinnen vermochte". In diesem Zusammenhang nimmt Auerbach an, die russische Realistik beruhe "auf einer christlich-patriarchalischen Vorstellung von der kreatürlichen Würde eines jeden Menschen" und sei daher "in ihren Grundlagen eher dem altchristlichen Realismus verwandt als dem modernwesteuropäischen" <sup>189</sup>.

Zu ähnlichen Erkenntnissen kam im Anschluß an Auerbach auch Peter Demetz, doch ist es ein Zeichen seiner einseitigen Betrachtungsweise, wenn er sich zu der Folgerung versteigt, der "fortschrittliche Kommunismus" kehre "in einem zentralen Begriff seiner Ästhetik eben dorthin zurück, wo die rabbinische Messiaserwartung, Jahrhunderte vor Christus, ihre Typologie des Utopisch-Wahrhaftigen entfaltet" <sup>190</sup>. "Rückkehr" ist in diesem Zusammenhang ein leeres Wort; allenfalls handelt es sich um verwandte, vergleichbare Auffassungen von der Funktion der Literatur, die sich immer im Zusammenhang mit einer vorherrschend "figuralen Geschehensdeutung" <sup>191</sup> durchzusetzen scheinen.

Für einen Schriftsteller wie Leonov, der seine Werke an einer gesellschaftlich geforderten Thematik sowie einem persönlichen, ethisch-moralischen Problem orientiert, spielen ästhetische Überlegungen über die "Mittelbarkeit des Romans" <sup>192</sup> eine vergleichsweise nur

<sup>189</sup> Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 3. Auflage. Bern, München 1964, S.483f.

<sup>190</sup> Peter Demetz, *Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus*. Stuttgart 1959, S.184f.

<sup>191</sup> "Figurale Geschehensdeutung", hier im christlich-biblischen Bereich, erklärt Auerbach (a.a.O. S.75) als das Herstellen eines Zusammenhanges zwischen zwei Ereignissen, die weder zeitlich noch kausal verbunden sind, durch eine vertikale Verbindung beider Ereignisse mit der göttlichen Vorsehung. Als Beispiel führt er das alttestamentarische Opfer Isaaks an, das als Präfiguration des Opfers Christi gedeutet werde.

<sup>192</sup> Vgl. Franz Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*. Wien, Stuttgart 1965, S.5.

geringe Rolle. Die theoretische Frage, ob der Erzähler völlig hinter seinen Erzählgegenstand zurückzutreten habe<sup>193</sup> oder ob jenem, dem Leser durch die Gegenwart eines allwissenden Erzählers bewußt werdenden Vermittlungsvorgang gattungsspezifische Bedeutung zugemessen werden müsse<sup>194</sup>, scheint sich einem solchen künstlerischen Selbstverständnis gar nicht zu stellen: Wo die didaktische "Aussage" eine so dominierende Rolle spielt, wird die Fülle möglicher Erzählstandpunkte und -haltungen von vornherein eingeschränkt. Der Erzähler erscheint als stets gegenwärtige, allwissende moralische Instanz vor dem Hintergrund einer als objektiv empfundenen Historizität der Dinge. Dies vorausgesetzt, läge die Gefahr der Überinterpretation nahe, wollte man sich mit dem ganzen terminologischen Apparat der modernen ("bürgerlichen") Romanforschung einem Werk wie dem Leonovs nähern. Eine Betrachtungsweise, die bewußt auf theoretische Prämissen verzichtet, muß sich nicht notwendig in Allgemeinplätzen erschöpfen. Die Ergiebigkeit eines anscheinend so unmethodischen Vorgehens hat vor allem Erich Auerbach unter Beweis gestellt.

Die hier anzustellenden Überlegungen gehen von der Welt und dem Weltbild des Erzählers aus, wie sie sich im Verständnis und in der Ausübung seiner Funktion innerhalb des Romangeschehens widerspiegeln, das heißt vom Text und der von ihm suggerierten Wirklichkeit. Dabei sollen jeweils Textstellen der verschiedenen Romane betrachtet werden, die sowohl durch ihren Erzählgegenstand (stoffliche Beschreibung oder szenische Darstellung) als auch durch ihre Erzählweise vergleichbar sind.

<sup>193</sup> Friedrich Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig 1883, S.220.

<sup>194</sup> Käte Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig 1910, S.25.

a) Beschreibung: Der "schwankende Widerschein der Dinge" 195

In der Nassen Gasse - sie liegt nämlich direkt am Ufer der Moskva -, an der Ecke der Großen Sukinstrasse, steht ein rötlichgelbes Haus mit vier langgestreckten Stockwerken. Vor langer Zeit, schon vor hundert Jahren, als Ziegel und auch Menschen noch größer waren, hatte man dieses steinerne Haus nach staatlichem Muster errichtet, ohne ein Lächeln jener, die an ihm bauten, noch jener, die in ihm leben sollten. Im Laufe der Zeit war es sorgsam mit den eisernen Fäden von Trägern und Klammern durchnäht worden, doch ganz ohne Grund. Auch ohne sie hatte dieses Haus in seinem hundertjährigen Greisenalter einen festen Stand wie ein betagter Nikolaus-Soldat...

Von unberührter, wortkarger alter Zeit ist Sekretovs Haus unwittert. In dem hier geräumigen Durchgangshof standen in Reihen ausgerichtet die Fuhrmannsschlitten. Die Pferde schnauben und mahlen Hafer. Warmer Mist dampft im Schnee. Taubenschwärme, ganze Wolken von Tauben, flattern träge auf und lassen sich von neuem rund um die Futterkrippen der Pferde nieder. Die Tauben hier sind zahm, zutraulich, picken aus der Hand. Stimmen hallen wider: Viel Eisen gibt es hier. Eiserner Treppen führen aufs Dach hinauf, eiserner Türen stehen Wacht vor dem Inneren der Speicher, ineinander verwoben, ziehen sich eiserner Geländer und Dachsparren an den Wänden entlang. Von Tauben bevölkert und mit Schnee bedeckt ist dieses ganze eiserner Spinnwebgewebe...

Sekretovs Fenster schauen fröhlich drein: "Gott sei Dank, wir handeln nicht mit Särgen!" Bychalovs Fenster schauen mürrisch drein. Winters, wie eben jetzt, frieren trübsinnig düstere Essigflaschen in ihnen und zerdrückte Schachteln mit trockenem Senf. Sommers schmoren hier hellrote Melonenscheiben in der Hitze, Haufen überreifer Gurken, Berge gleich Mädchen rotbackiger Äpfel. Ganze Scharen fetter, träger Fliegen und magerer Zarjad'er Kinder stürzen sich dann darauf. Dann weichen auch die Gerüche in Zarjad'e dem Duft der Melonen... Und Gerüche gibt es hier viele, mit ihnen müßte man überhaupt beginnen... (196)

Es hätte nicht des letzten Satzes dieser Textstelle aus dem I. Teil des Romans "Barsuki" bedurft, um die Gegen-

195 Alain Robbe-Grillet, Für einen Realismus des Hierseins, in: Akzente (1956) S.317.

196 Aus "Barsuki", a.a.O. S.18-20; der Originaltext dieses und aller weiteren ausführlicheren Zitate wird im Anhang wiedergegeben.

wart eines - sinnlichen Eindrücken überaus zugänglichen - Erzählers offenkundig zu machen; gleichwohl belegt dieser Satz die Tatsache, daß dieser Erzähler keinen Anlaß sieht, seine Rolle vor dem Leser zu verschleiern.

Ein Haus, der Schauplatz der folgenden Ereignisse, wird beschrieben, bevor seine Bewohner selbst ins Blickfeld gerückt werden. Damit besitzt diese Stelle im gesamten Romanwerk Leonovs Seltenheitswert, denn die materielle Umwelt, Gegenstände des alltäglichen Lebens, erscheinen bei Leonov fast nie in ihrer bloßen Faktizität, losgelöst von den Romangestalten und der sie umgebenden Handlungsatmosphäre. Betrachtet man das Textbeispiel jedoch genauer, so läßt sich erkennen, daß selbst hier von bloßer Gegenständlichkeit kaum die Rede sein kann. Wenig genug erfährt der Leser über das Haus selbst, dafür um so mehr über die Bewußtseinslage des Erzählers. Das hier gezeichnete Bild der Gegenstände hat in der Vorstellung des Erzählers bereits eine subjektive Deutung erfahren. Der Erzähler ordnet die Dinge zu Funktionen seiner Einbildungskraft<sup>197</sup> und setzt damit Maßstäbe für die Romanwirklichkeit, die der Leser nachvollziehen muß, wenn er sich mit dieser Wirklichkeit auseinandersetzen will. Wie sehen diese Maßstäbe aus? Mit anderen Worten: Wie spiegeln sich welche Dinge in der Vorstellung des Erzählers?

Bei der Beantwortung dieser Frage fällt zuerst die oben schon angedeutete starke Empfänglichkeit des Erzählers für sinnliche Eindrücke auf: Schmückende Adjektive und ausdrucksstarke Verben verleihen selbst einfachsten Vorgängen bewegte Anschaulichkeit. Das Haus wurde nicht "erbaut" (postroen byl), sondern "zusammengenäht" (sšit byl); es ist "durchnäht mit eisernen Fäden"; die Pferde "schnauben und mahlen" (fyrkajut i gryzut); eiserne Türen

<sup>197</sup> Vgl. Percy Lubbock, The Craft of Fiction; a.a.O. S.206.

"halten Wacht" (karauljat); "trübsinnig frieren düstere Essigflaschen"; "fette, träge Fliegen stürzen sich auf hellrote Melonenscheiben". Besteht die Möglichkeit irgendeiner sinnlichen Reaktion nicht, so verzichtet der Erzähler entweder ganz auf die Beschreibung des jeweiligen Gegenstandes, oder er schreibt ihm eine sinnliche Wirkung zu, die er in Wahrheit nicht besitzt. Damit gelangt man zu der zweiten auffallenden Besonderheit dieser Erzählweise: ein ausgeprägter Animismus, der leblosen Gegenständen fast grundsätzlich lebendige, häufig sogar menschliche Gestalt verleiht. In obigem Textauszug wird dieses Mittel noch verhältnismäßig sparsam angewandt (das alte Haus steht fest wie ein Soldat; die Fenster blicken fröhlich bzw. mürrisch drein), doch werden weitere Beispiele zeigen, daß es in allen Romanen Leonovs eine bedeutende, oft sogar sinngebende Rolle spielt.

Ein drittes, schon hier deutlich zu Tage tretendes Merkmal ist die Aufhebung der ohnehin kaum bewußt angestrebten und um so weniger erreichten Fiktion der Objektivität durch direkte, moralisierend wertende Äußerungen des Erzählers selbst ("... vor hundert Jahren, als Ziegel und auch Menschen noch größer waren"; "... ohne ein Lächeln jener, die an ihm bauten, noch jener, die in ihm wohnen sollten"). Einige Beispiele dieser oft Sentenzen- oder Aphorismuscharakter annehmenden, auktorialen Wendungen:

Barsuki: "... dem Toten fällt es nicht schwer, die Menschenwürde zu wahren" (S.99); "Wo aber ein fröhliches und sorgloses Lachen ist, da gibt es keine Sünde" (S.126); "Kurz ist das Gedächtnis der Weiber in der Gastfreundschaft, bei Muttermalen, in der Liebe und bei gegebenem Wort" (S.282).

Vor: "... das Süßeste am Kampf ist dem Schwachen die Unterwerfung" (S.229); "... so ist das Tierauge beschaffen, daß jeder in ihm lesen kann, woran er selbst leidet" (S.443); "... dem Satten mag es wohl schmeicheln, freigebig zu sein" (S.480).

Sot': "... lachte er den ganzen Tag, wie sicher nicht

einmal der Urmensch lachte, als er sich zum Steinbeil durchgedacht hatte" (S.118); "An diesem Tag stürzte er überall, weil alles Wirkliche auf der Welt keineswegs für den Menschen da ist, sondern allein in sich selbst existiert" (S.252).

Skutarevskij: "... weil man immer den Lebenden helfen sollte, das Tote zu besiegen" (S.43); "... weil es nichts Dümmeres gibt als den Streit zweier betrunkenen oder nackter Leute" (S.66); "Selbst das allerdümmste Wort über den Tod klingt weise" (S.108).

Doroga na okean: "Furchtlosigkeit ist ebenso ansteckend wie Angst" (S.35); "Letzten Endes war seine Bitterkeit verständlich: Der Untergang eines Gestirns versetzt die Menschen immer in Schrecken" (S.77); "Sekretäre sind in der Regel nicht sehr tolerant; sie sind immer Wellenbrecher vor dem Hafen, gegen die das Leben anbrandet" (S.106).

Die Wurzeln dieser gewöhnlich unvermittelt eingeschobenen, subjektiven Äußerungen lassen sich zum Teil in der Volksdichtung und im russischen Sprichwortschatz nachweisen, zum Teil finden sie sich auch im Gedankengut der marxistischen Anthropologie. In ihrer überwiegenden Mehrheit jedoch vermitteln die einen wie die anderen den Eindruck einer gewissen "abgeklärten" Distanz des Erzählers zur dargestellten Wirklichkeit. Der moralisierend-lehrhafte Charakter des Erzählsubjekts tritt auf diese Weise zu Tage, ohne daß über den Anschein mitmenschlich relativierender Toleranz hinaus ein einheitliches moralisches oder ethisches Konzept erkennbar wird. In den späteren Romanen wird die betonte Distanz zwischen Erzähler und Romanwelt zwar teilweise aufgegeben, jedoch ausschließlich in Bezug auf die positiven Gestalten.

Die sowjetische Leonov-Literatur durchzieht fast einheitlich der lobende Hinweis auf Leonovs humanitäre Grundhaltung; geht es aber darum, diesen "Humanismus" zu definieren, so öffnet sich ein unbegrenzter Spielraum spekulativer Ansichten: Am häufigsten ist von Leonovs "Volksverbundenheit" (narodnost') die Rede, sodann von seiner "moralischen Einschätzung der Persönlichkeit", die es ihm erlaube, "selbst in hoffnungslos verlorenen

Existenzen verschüttete menschliche Möglichkeiten zu entdecken" <sup>198</sup>; andere Kritiker bezeichnen Leonovs Sorge um "den Schutz des lebendigen Lebens vor feindlichen Anschlägen" als sein zentrales Thema <sup>199</sup> oder heben sein Eintreten für den "neuen, sozialistischen Menschen" hervor. Leonov selbst spricht von "allgemeinmenschlichen Wahrheiten, die in unserer Zeit von einem neuen sozialen Gehalt erfüllt sind" <sup>200</sup>, oder davon, daß "die Verantwortung des Künstlers vor der Welt und vor der Zukunft der Menschheit heute unermeßlich" sei <sup>201</sup>. Die Vielfalt dieser und ähnlicher, in ihrer Ungreifbarkeit fast austauschbaren Äußerungen unterstreicht eher den Mangel an substantieller geistiger Eigenleistung, als daß sie ihn verdecken könnte.

Nachdem anhand eines ersten Textbeispiels drei wesentliche, die beschreibende Erzählweise Leonovs kennzeichnende Merkmale erläutert worden sind, ist nun die Frage zu klären, ob diese Merkmale (die von der Möglichkeit sinnlicher Resonanz abhängige Auswahl der zu beschreibenden Gegenstände, ein ausgeprägter Animismus und der stets gegenwärtige, subjektiv wertende Erzähler) auch in den folgenden Romanen eine ebenso bestimmende Rolle spielen. Das Ergebnis vorwegnehmend, kann diese Frage schon hier in vollem Umfang bejaht werden. Dabei ist hervorzuheben, daß Leonov diesen Wesenszügen seiner Erzählweise auch im Übergang zu einer der offiziellen Doktrin angepaßten Literaturlauffassung treu bleibt, ja daß sie in seinen späteren Romanen eher noch stärker hervortreten <sup>202</sup>. Da es bei der Anpassung an jene Doktrin

<sup>198</sup> Krylov, Vremja, geroj, ideal chudožnika; a.a.O. S.18.

<sup>199</sup> Kedrina, Na stolbovoj doroge progressa; a.a.O. S.47.

<sup>200</sup> Znamja (1961) Nr.4, S.182.

<sup>201</sup> Pravda vom 26.2.1967.

<sup>202</sup> In Leonovs bisher letztem Roman "Russkij les" (1953) erscheint der "russische Wald" sogar in einer tragenden Rolle als personifiziertes Abbild der "Weisheit und Güte des Alters". Vgl. V.G.Čebotareva,



für Leonov keiner erzähltechnischen Umstellung bedurfte, liegt der Gedanke nahe, daß es sich bei den genannten drei Merkmalen um konstitutive Elemente dessen handelt, was man als sozialistischen Realismus bezeichnet.

Als zweites Textbeispiel sei hier die Beschreibung der Schlosserwerkstatt Puchovs aus "Vor" angeführt:

In der ewigen Dämmerung Pŕchovs, unter der russigen Zimmerdecke summt unaufhörlich der Primus, wärmt die Teekanne oder den LötKolben, dazu noch kreischt wütend über dem Schraubstock die grobkörnige Feile des Meisters. Alles hier - und sogar er selbst, mit buschigen Augenbrauen, schwarzhaarig (Bauern ergrauen erst spät) und untersetzt - roch, Übelkeit erregend, nach Salzsäure, die sich in altes Zinn hineinfrißt. In den Ecken rostete Eisengerümpel und reizte zum Niesen: ein Samovar mit eingedrückter Seite bat um freundliche Aufmerksamkeit; zu sehen war auch ein Wasserleitungsrohr in völlig sinnlosen Windungen, und noch vieles mehr gab es hier; unter anderem auch irgendeine Maschine auf Rädern, von der man nicht sagen konnte, ob sie Teil des Ganzen oder schon das Ganze selbst war... (S.16; vgl. den Originaltext im Anhang)

Noch stärker als im obigen Beispiel gewinnt hier jeder Gegenstand sogar doppelt funktionale Bedeutung: zum einen als Bewußtseinspiegel des Erzählers und zum anderen zur Charakterisierung Puchovs. Nicht die Dinge selbst interessieren, sondern ihre Wirkung, der obendrein häufig noch irgendein tieferer Sinn abgewonnen wird.

Auch Naturbeschreibungen tragen bei Leonov deutliche Spuren der Stimmung und Weltsicht des Erzählers. Manchmal tritt die eigentliche Beschreibung sogar ganz hinter subjektive Assoziationen des Erzählers zurück. Diese Assoziationen dienen dann ihrerseits zur Vorbereitung der Handlungsatmosphäre oder zu ihrer Illustrierung.

"Sot'" beginnt mit den Sätzen:

Ein Elch trank Wasser aus dem Dach. Der Dach lief murmelnd durch die Stille. Er war gesättigt mit Freude wie eine erfüllte Hoffnung. Auf gespreizten Beinen

---

Russkoe narodno-poëtičeskoe načalo v tvorčestve Leonova ("Russkij les"), in: Issledovanija, a.a.O. S.76-109; hier insbesondere S.84.

stehend, lauschte der Elch verwirrt seinem Herzen.  
(S.7)

Als letztes ausführlicheres Beispiel für die beschreibende Erzählweise Leonovs wähle ich eine Stelle aus "Doroga na okean", in der von den Čeremšansker Werksanlagen die Rede ist:

Das Depot bestand aus sechs Abteilungen; jede von ihnen wurde durch die Waschgruben in eine Reihe von Boxen geteilt, und in diesen ruhten, mit der Kompaktheit der Zylinder ins Halbdunkel gerückt, die starren Leiber der Maschinen. Manche standen ohne Räder, zum Abschleifen aufgebockt, andere gähnten gleichsam mit weit geöffneten Rauchkammern, und ihre lichtgestriemten, schwarzen Röhreneingeweide waren zu erkennen... In den verrußten Trichtern an der Decke entflammte fahles, schmutziges Licht, und die Dinge prägten sich nicht so vollständig ins Bewußtsein, wie der Verstand sie zu erfassen pflegt, sondern nur jene Teile von ihnen, die in die trüben, schwankenden Lichtkegel gerieten...

Man könnte diese Beobachtung verallgemeinern und zeigen, wie sich der Ausdruck der Welt verändert je nach dem, ob sie vom abnehmenden Mond, vom Aufblitzen eines Schrapnells oder vom Glimmen eines verlöschenden Lagerfeuers beleuchtet wird. Mit gleichem Recht könnte man der Beschreibung Gerüche zugrundelegen, und dann würde sogar der ätzende Gestank brandigen Wergs als Farbe dienen oder der giftige Rauchs Schleier der Lokomotiven, die aufgetankt werden, oder die kitzelnde Mischung aus Dampf und überhitztem Masut. Von nicht geringerer Ausdruckskraft, wären auch die Geräusche geeignet, einen Werkstattmorgen zu skizzieren. Dann würde das Ohr aus dem Geräuschwirrwar die Töne der Arbeit heraushören - das Knirschen der Bohrer oder das schmeichelnde Rauschen der Transmissionen oder das Gewinsel der Feile, die gegen Radlagerbronze gepreßt wird. (S.337f.; vgl. den Originaltext im Anhang)

Hier finden sich alle oben erläuterten Merkmale in konzentrierter Form vereint, wobei die Bedeutung, die Leonov den Eindrücken der Sinne zumißt, noch besonders durch die Form der direkten auktorialen Überlegung hervorgehoben wird. Eine hervorragende Rolle scheinen in diesem Zusammenhang farbkompositorische Gesichtspunkte und die verschiedensten Schattierungen zwischen Hell und Dunkel zu spielen. Neben die schon aus den früheren

Romanen bekannte moralisierende Distanzierung des Erzählers tritt hier die künstlerische. Ähnliche eingeschobene, erzähltechnische Reflexionen über verschiedene Darstellungsmöglichkeiten finden sich schon in "Skutarevskij"; noch häufiger werden sie hier, in "Doroga na okean", eingestreut, wo sie in erster Linie als Legitimation des als Schriftsteller auftretenden Ich-Erzählers dienen sollen. Sie können darüber hinaus aber auch als weiterer Beleg für die schon im Zusammenhang mit der strukturbestimmenden Bedeutung der Einführungsmethode gewonnene Erkenntnis gelten, daß formale Überlegungen im Hinblick auf die Erzählwirkung in Leonovs späteren Romanen eine immer wichtigere Rolle spielen.

Faßt man das hier über die beschreibende Darstellungsweise Leonovs Gesagte zusammen, so ergibt sich das Bild eines auktorialen Erzählers, der in keiner Phase der beschreibenden Darstellung einen Zweifel an seiner Gegenwart und nicht einmal an seinen Ansichten und Stimmungen aufkommen läßt. Bei genauem Hinsehen (und Hinhören!) verrät fast jedes Wort - auch ohne direktes persönliches Eingreifen des Erzählers - eine subjektive Deutung und Wertung.

Ein Wort Robbe-Grilletts mag in seiner umgekehrten Sinngebung verdeutlichen, wie Leonov der Welt der Dinge gegenübersteht: "Es ist unserer ganzen Dichtung noch nicht gelungen, sie (die Dinge) auch nur eine Spur anzuritzen oder die kleinste ihrer Krümmungen abzuändern. Von nun an müssen alle Dinge durch ihr Hiersein, durch ihre Gegenwart bezeichnet werden, durch das, was man ihr Vermögen und ihre Art 'da' zu sein nennen könnte... Die Dinge sind nicht mehr der schwankende Widerschein der schwankenden Seele des Helden, das Bild seiner Pein, der feste Halt seiner Sehnsucht."<sup>203</sup>

Der Held der Romane Leonovs ist in diesem Sinne ihr

<sup>203</sup> Robbe-Grillet, Für einen Realismus des Hierseins; a.a.O. S.316f.

Erzähler, der die Dinge als Träger persönlicher Assoziationen "benutzt" (wie es im bürgerlichen Roman seit mehr als hundert Jahren die Regel war), darüber hinaus aber für ihre "unberührte Dinglichkeit" (Robbe-Grillet) weder künstlerisches noch menschliches Interesse aufzubringen vermag. Es bleibt hinzuzufügen, daß in den drei späteren der hier behandelten Romane die persönliche Assoziation fast immer mit der ideologischen identisch ist.

#### b) Szene und auktorialer Erzähler

Da Leonov immer dann, wenn er, losgelöst von der Perspektive einer bestimmten Romangestalt, Gegenständliches beschreibt, subjektiv deutende Stimmungsbilder zu geben pflegt, liegt die Frage nahe, ob sich dieser auktoriale Zug auch in der Darstellung mehrpersoniger Szenen, in der Darstellung von Fremdperspektiven durchsetzt oder ob Leonov ihn dort vermeidet. Diese Frage steht in engem Zusammenhang mit der neuerlich in der Sowjetforschung diskutierten und meist positiv aufgenommenen Theorie M. Bachtins von der "Mehrstimmigkeit" (mnogogolosost') des Romans<sup>204</sup>. Bachtin entwickelt anhand von Puskins "Evgenij Onegin" die These, die "typische Romangestalt" sei die der "fremden Rede"<sup>205</sup>. Jeder Roman sei mehr oder weniger "ein dialogisiertes System von 'Sprach'-gestalten und Stilen, konkret und untrennbar verbunden mit der Sprache des Bewußtseins" (der sie jeweils tragenden Romangestalten)<sup>206</sup>. Wolfgang Kayser hat im Gegensatz zu Bachtin die Auffassung vertreten, daß selbst vorherrschende direkte Rede nicht die Tatsache verdeckt, daß "in der epischen Szene alles von dem Erzähler gestaltet

<sup>204</sup> Michail Bachtin, Slovo o romane, in: Voprosy literatury 9 (1965) Nr.8, S.84-90.

<sup>205</sup> Ebenda S.85.

<sup>206</sup> Ebenda S.89.

und getönt ist, daß sie erzählt und nicht dargestellt wird" <sup>207</sup>. Percy Lubbock hingegen glaubte im Hinblick auf Henry James' "The Wings of the Dove", gerade das Gegenteil als höchste Form epischer Ausdruckskraft bezeichnen zu können: "I do not know that anywhere... a pictorial subject is thus handed over ... to the method of drama, so that the intervention of a seeing eye and a recording hand, is practically avoided altogether." <sup>208</sup> Der Wertanspruch beider Äußerungen läßt sich kaum halten, bezeichnen sie doch nicht mehr als die beiden Grenzbereiche eines weiten Spielraums, in dem jeder Erzähler die ihm gemäße Position wählen muß. Die Position Leonovs im Rahmen szenischer Darstellung soll anhand der folgenden Textbeispiele bestimmt werden.

Im 3. Teil von "Barsuki", wo sich das Blatt gegen die Dachse zu wenden beginnt, kommt es am Krankenlager des verwundeten Semen zum Streit. Statt den Leichnam des beim Angriff auf Gusaki getöteten Vas'ka Rublev beim Rückzug mitzunehmen, hatte der alte Garasim alle Wagen mit Beutegut beladen und wird deshalb von Semen zur Rede gestellt. Garasim widerspricht:

"Das habe ich nach eigenem Ermessen verfügt", sagte Garasim leise und kalt und schlug sich mit seiner hohen Mütze auf den Schenkel. "Fünfzig Pud Getreide waren da und drei Pferde, zwei davon mit Wagen. Hafer habe ich noch mitgenommen, für die Pferdchen. Ein Pferdchen, das liebt den Hafer..."

Das Gesicht Semens verfinsterte sich je mehr Garasim von der Kriegsbeute erzählte. Und die Dachse sahen schon: Semen hatte das Recht, Rechenschaft zu fordern, sein Zorn war unvermeidlich. Die Männer begannen zu flüstern, die Flamme fing an zu flackern, schneller huschten die Schatten über die Wand.

"Geh einstweilen hinaus... schnappe ein wenig frische Luft!" flüsterte Žibanda Šebjakin zu, der sich schlafend stellte.

"Ein fremdes Ohr muß man mit Sand verstopfen!" sagte unerwartet der kleine Tatar aus dem dreiundzwanzigsten

<sup>207</sup> Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk; a.a.O. S.184.

<sup>208</sup> Percy Lubbock, The Craft of Fiction; a.a.O. S.185.

Unterstand. Nur mit diesen Worten verriet er seine Anwesenheit.

"... natürlich, man kann auch Kiefernrinde fressen ... und verschiedenes anderes Zeug!" fuhr Garasim mit erhobener Stimme fort, während Šebjakin hinausging. "Dafür sind wir ja auch Dachse... Nur, da ich doch bei euch für die Menage zu sorgen habe, muß ich euch hundertsiebzig Mäuler auch stopfen. Und schüchtere mich nur nicht mit deinen Blicken ein! Der Zar droht mit dem Kerker, der Pope mit der Hölle... wohin aber soll ich Alter dann?! Überhaupt, hätten wir keine Pferde gehabt, wie hätten wir dir den Feldscher holen sollen?"

Garasim erwartete offensichtlich eine Antwort, jener aber schwieg. So blickten sie einer den anderen an, während die anderen atemlos Schweigen bewahrten. Zibanda hob einen kleinen Span vom Boden auf, zerbrach ihn in kleine Stücke und warf sie zur Seite. (S.289; vgl. den Originaltext im Anhang)

Unter allen Romanen Leonovs spielt in "Barsuki" die lehrhafte Komponente die geringste Rolle. Wo aufstrebende wie verlorene Gestalten als Objekte des gleichen mythischen Verhängnisses erscheinen, braucht der Erzähler nicht Partei zu ergreifen, weil er sonst die von ihm selbst antizipierte Gesetzmäßigkeit dieses Verhängnisses in Frage stellen würde. Das hindert ihn freilich nicht, in den beschreibenden Passagen die eigene Stimmung, das eigene Verhältnis zu seinem Thema deutlich zum Ausdruck zu bringen. In der szenischen Gestaltung der Charaktere dagegen tritt er merklich zurück. Zwar verschwindet er nicht, überläßt nicht die Szene ihrer eigenen Dynamik, doch er beschränkt sich auf Vermittlungshilfen, erklärt, wie etwas gesagt wird - ob laut oder leise, mit erhobener oder flüsternder Stimme -, beschreibt auch die Blicke, die getauscht werden, die flackernde Flamme und die huschenden Schatten, doch er verzichtet auf den Kommentar, verzichtet darauf, das Gesagte als "falsch" oder "richtig" einzustufen. Er ist der heimlich anwesende, neutrale Beobachter, der sich auf seine Sinne verläßt, persönliche Assoziationen aber vermeidet. So liest er von den Gesichtern der Dachse ihr wenn auch widerwilliges Einverständnis mit Semen ab: "Die Dachse sahen schon"

heißt es; ob auch er, der Erzähler selbst, Semen dieses Recht zuspricht, spielt keine Rolle.

Diese Methode, die Legitimation des Geschehens aus diesem selbst heraus zu entwickeln oder unmittelbaren Zeugen zuzuschreiben, ohne die eigene Meinung zu verraten, hat Leonov in diesem Roman noch überaus häufig angewandt. Nur einige Beispiele: Gleich auf der ersten Seite wird Egor Brykin aus der Sicht der "Leute vom Tolkučimarkt" vorgestellt; im 2. Kapitel wird die Beschreibung von Egor's Hochzeit einem "zugereisten Verwandten, einem fremden, nie gesehenen Onkel" in den Mund gelegt (S.13); zu Beginn des 2. Teils werden sogar für eine Naturbeschreibung imaginäre Zeugen bemüht: "Jeder, der am Rand des Waldes stand, konnte das leichte Rauschen des heranschleichenden Winters hören..." (S.121); im Kapitel II,7 erfährt der Leser aus dem Gespräch der Dorfmädchen manches über den angereisten Distriktsabgeordneten und über die allgemeine Stimmung in der Umgebung (S.170f.); über den Unterschlupf der Dachse heißt es: "Die größte Erdhütte hatte zwei Räume - so erzählten die Bauern im Herbst des nächsten Jahres..." (S.258).

Dieses recht konventionelle Mittel zur Verstärkung der Fiktion und ihrer Glaubwürdigkeit bestätigt zugleich die These von der relativ geringen Lehrhaftigkeit dieses Romans: Stimmungen, Gefühle, gewisse moralische Sentenzen und übernommene Weisheiten läßt der Erzähler unbedenklich in die beschreibende Darstellung einfließen; geht es aber um Tatsachen, um den Verlauf eines Gespräches, um Gesten, Blicke, Reaktionen, dann hält er sich zurück, bemüht Zeugen, sucht Bestätigung.

"Barsuki" ist der einzige Roman Leonovs, der sich selbst und seinem Thema genügt. Darum sind alle Spekulationen darüber, wie es wohl am Ende weitergehen mag, nachdem Semen sich seinem Bruder gestellt hat, verfehlt. Nichts weist über dieses Ende hinaus: Der Mythos verharret, soll Furcht, Haß oder Verwunderung hinterlassen und birgt

keinen in die Zukunft weisenden Impuls.

Ein solcher Impuls erscheint zum erstenmal in den Schlußkapiteln von "Vor", doch wirkt er hier noch recht künstlich, wie "aufgesetzt", und läßt sich keineswegs als logischer Abschluß einer Entwicklung erklären. Erst mit "Sot'" wird der perspektivische Faktor zum eigentlichen Anlaß der Romane Leonovs. In "Sot'" glaubt Leonov, seinen endgültigen Standort gefunden zu haben. Alle Unsicherheit ist verflogen, und es bedarf nun keiner Zeugen innerhalb der Romanhandlung mehr. Die gesicherte eigene Position erlaubt, ja verlangt den Kommentar. Besonders deutlich wird dieser Wandel in jener Szene aus "Skutarevskij", in der Čerimov seinem einstigen Kameraden und Freund aus Bürgerkriegszeiten, Arsenij, wiederbegegnet. Von Anfang an schleicht sich ein spöttischer Ton in ihr Gespräch. Sie erkennen sich kaum wieder, und Arsenij begreift, "daß ihre Beziehungen nie wieder so werden konnten wie früher". Arsenij:

"Du bist doch ein Kerl, Nikolaj. Du hast den Bogen raus. Nein, Vater hat mir nichts erzählt, nein." Mit leichtem Klingendruck rasierte er sich den Hals. Die dünnen, elastischen Hosenträger in gemusterter Ausführung spannten sich federnd, und Kunaev kitzelte im Ernst die lächerliche Vermutung, sie seien vielleicht aus einem für Damen bestimmten Material hergestellt. "Hör zu, Nikolaj, in zwei Monaten sind es doch genau zehn Jahre... Und da treffen wir uns nun, wie man so sagt, in unserer zweiten Konkretisation. Seltsam spielt das Leben... und dennoch birgt es Geheimnisse, Nikolaj, die wir auf diese Weise niemals lüften werden."

Čerimov warf ihm einen spöttischen Seitenblick zu, und schon da empfand es keiner von beiden mehr als Vorwurf, daß sie in der langen Trennungszeit keine Briefe ausgetauscht hatten.

"Ja, es ist wie in der Taiga. Immer vermoderte das eine, und das andere fing an zu wachsen. Interessant, gewiß..."

Arsenij unterbrach ihn: "Übrigens, weißt du noch, wir wollten doch Garasja besuchen..." Er sprach dieses Wort besonders weich aus. "Weißt du, ich wollte dich sogar ausfindig machen. Plötzlich drängte es mich irgendwie: fahren, fahren, fahren... Werden wir fahren, ja?"

"Ich erinnere mich nicht, was meinst du?"



"Als wir den Alten begruben, gaben wir uns das Versprechen, ihn nach zehn Jahren wieder aufzusuchen. In zwei Monaten ist es so weit." Und er verbreitete sich über Garasja, beförderte ihn zu einem anscheinend sagenhaften Helden, der, ganz auf sich gestellt, mit dem Jagdspieß gegen die Interventen gezogen sei; er versicherte, dieser furchterregende menschliche Aufstand habe seinen Homer noch nicht gefunden, weil die Keime dieser Epen noch im Wind verstreut und vielfach überhaupt noch nicht aufgegangen seien; das traurige Ende Garasjas wurde bei ihm zu einer Heldentat, und wenn sich das alles in seinem Munde letzten Endes nicht schlecht anhörte, so nur deshalb, weil selbst das Dummste über den Tod weise anmutet. Er heroisierte alles, weil er damit allem und auch sich selbst, seiner eigenen Existenz, Rechtfertigung verleihen konnte, warm und behaglich wie ein Bergweiler. "Fahren wir?"

"Unsinn, Sen'ka. Der Alte wird es nicht übelnehmen, wird noch ein Weilchen dort liegenbleiben. Wir waren damals grüne Jungen, er wird es begreifen. Als Feldherr aber taugte er nichts: Auf einen Schlag hat er seine ganze Truppe verloren... Arbeiten muß man, Arsenij, wir alle aber schlafen."

(S.107f.; vgl. den Originaltext im Anhang)

Der Erzähler dieser Szene läßt keinen Zweifel daran, welcher der beiden Gestalten seine Sympathie gilt, ja er nimmt sich darüber hinaus das Recht, den Stab über Arsenij zu brechen. Dieses Urteil kommt nicht nur im begleitenden Kommentar zum Ausdruck, sondern auch in der Redeweise der Gestalten selbst. Den kurzen, wirklichkeitsbezogenen und kämpferischen Worten des in die Zukunft blickenden Čerimov stehen die gefühlvoll verbrämten Reminiszenzen Arsenijs gegenüber, deren äußere Erscheinung allein schon der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Wenn Čerimov das Bild der Taiga gebraucht, so bedarf es keiner tieferen Einsicht, um im modernden Verfall die symbolische Beziehung zu Arsenij zu erkennen und im heranwachsenden Jungwald das Lebensgefühl Čerimovs. Im Grunde handelt es sich deshalb gerade hier um eine direkte Rede des Erzählers, wäre doch Čerimov - zumindest an dieser Stelle - eine so selbstherrliche Symbolik gar nicht zuzutrauen.

E.M. Forster hat die Meinung vertreten, "der Schrift-

steller sollte den Leser über seine Gestalten besser nicht ins Vertrauen ziehen. Vertraulichkeit wird dabei gewonnen, aber um den Preis von Illusion und Diskretion." Anders verhielte es sich mit Äußerungen "über den Lauf der Welt"; "... Bekenntnisse über Individuen aber sind nachteilig, sie lenken den Blick des Lesers auf den Autor selbst."<sup>209</sup> Inwieweit der Leser dieses Urteil Forsters übernehmen kann, wird davon abhängen, was er von einem Roman erwartet. In jedem Fall aber tritt bei Leonov genau das ein, wovor Forster warnen zu müssen glaubt, und es scheint zwangsläufig überall dort einzutreten, wo ein ideales Gleichgewicht zwischen moralisch-sozialem Anspruch und künstlerischem Gestaltungswillen zugunsten des ersten aufgehoben ist. Ob dieses gestörte Gleichgewicht tatsächlich als "störend" empfunden wird, hängt wiederum ausschließlich von der Aufnahmebereitschaft des Lesers ab und kann daher nicht als Maßstab eines Werturteils dienen.

Dieses in obigem Sinne gestörte Gleichgewicht scheint in der sowjetischen Kritik weitgehend geradezu als Voraussetzung (auch künstlerisch) "gelungener" Literatur zu gelten. So meint V.P. Krylov in dem kürzlich erschienenen Sammelband zu Leonovs siebzigstem Geburtstag, Leonovs Verdienst als Prosaschriftsteller bestehe "nicht in der Vielgestalt der von ihm dargestellten Typen, sondern in der Kraft und Folgerichtigkeit, mit der in ihnen die moralischen Eigenschaften zum Ausdruck kommen, die dem Künstler wertvoll sind und am Herzen liegen"<sup>210</sup>.

In diesem Zusammenhang ist es einleuchtend, daß Leonov mit wachsender Festigung seiner eigenen Position das auktoriale Element in seinen Romanen immer stärker hervortreten läßt, daß er sich immer entschiedener mit seinen

<sup>209</sup> E.M.Forster, *Ansichten des Romans (Aspects of the Novel)*. London 1927). Deutsch: Frankfurt 1949, S.91f.

<sup>210</sup> Krylov, *Vremja, geroj, ideal chudožnika*; a.a.O. S.33.

Helden identifiziert. In "Doroga na okean" wird, wie oben bereits erwähnt wurde, Kurilov vom Erzähler als "mein Held" eingeführt<sup>211</sup>, und dieser Erzähler ist nicht irgendeine, gleichfalls fiktive Vermittlergestalt, wie es die verschiedensten Romantheorien fast als gesetzmäßig fordern<sup>212</sup>, sondern ist in seinen Ansichten, seinem ganzen geistigen Horizont und seinem Wissen von der dargestellten Wirklichkeit mit Leonid Leonov identisch. Diese Tatsache wird von Leonov selbst noch unterstrichen: In einem der eingeschobenen, utopischen Kapitel, in dem Kurilov und der Erzähler nur dank einer glücklichen Namensverwechslung zu Samuel Bothead (Semjuel' Botched) vordringen können, wird deutlich darauf hingewiesen ("... fanden sich in den Anmerkungen zu einem dicken Band, herausgegeben für den akademischen Bedarf, die ähnlichen Namen Krylov und Leont'ev"; S.296).

In der Schlußphase dieses Romans, in der das Geschehen nach dem Tod Kurilovs auf kurze, die Gesamtperspektive bestätigende Weise zum Abschluß gebracht wird, begegnet dem Leser noch einmal jener besonders in "Barsuki" häufig angewandte, hier jedoch recht ungewöhnliche Kunstgriff der Einführung eines Augenzeugen.

Gleb Protoklitov, der sich dank seiner Machenschaften sicher glaubt, hat die Hälfte der inquisitorischen Befragung durch die Parteikommission bereits überstanden, als plötzlich sein Bruder Il'ja, ein Fremder in Čeremšansk, den Saal betritt und sich, verfolgt von den fragenden Blicken der Menge, in der ersten Reihe niederläßt. Schließlich wird er zur Aussage aufgefordert und

<sup>211</sup> Vgl. dazu ebenda S.40.

<sup>212</sup> Vgl. Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur. 4.Auflage. Stuttgart 1964 = Kröners Taschenausgabe Band 231, S.188. - Die prinzipielle Unterscheidung von Autor und Erzähler halte ich nicht für gerechtfertigt. Von Fall zu Fall wird sehr genau zu prüfen sein, ob sie zur Erhellung eines Werkes beitragen kann. Bei der Betrachtung der Romane Leonovs scheint mir dies nur auf "Vor" zuzutreffen.

tritt vor, doch bevor der Erzähler in seiner gerafften Darstellung der Szene, die die Atmosphäre knisternder Spannung einzufangen versucht, fortfährt, heißt es plötzlich:

Übrigens ist mir diese Schlußepisode, in der sich plötzlich das dunkle und reichlich böse Treiben Glebs enthüllte, nur aus der Wiedergabe Viktor Rešetkins bekannt. Ein vernünftiges und tüchtiges Bürschchen, solange von seinen Lokomotiven die Rede war, erwies er sich leider als gänzlich hilflos, als er von dem stattgefundenen Skandal zusammenhängend berichten sollte. Zudem hatte er in der vorletzten Reihe gesessen und vor Lärm, der schon nach den ersten Worten Il'ja Ignat'ičs losbrach, hatte er den Sinn der folgenden Auslassung nur ahnen können.  
(S.557f.; vgl. den Originaltext im Anhang)

Es folgt aus der Sicht Rešetkins eine reichlich wirre und kurz gefaßte Schilderung der tumultartigen Reaktion des Publikums und des folgenden schmachvollen Abgangs Gleb Protoklitovs. Dann mischt sich wieder der Erzähler ein:

Das alles war nicht das, was ich hören wollte. Rešetkin sagte auch nicht, ob der Saal mit Freuden der kunstfertigen Mär vom wunderlichen Vater, von der Menschheit auf Sprungfedern, von der Konfitüre mit Glasfüllung (Details aus Glebs erfundener Lebensgeschichte; C.B.) entsagt hatte. Dafür wußte er Protoklitovs Fortgang ziemlich genau zu schildern: "Er ging zur Tür, und schon sahen sie nicht mehr nach seinem Pelz, sondern mehr ihm ins Gesicht. Das war so länglich und ... wie von Bienen zerstoehen. Und eine Stille! Herrje! ... es war zu hören, wie bei Fed'ka im Depot die Feile runterfiel." Und noch eine Einzelheit, für die ich zuerst überhaupt keine Erklärung finden konnte. Es war, als sei Skurjatnikov an diesem Abend ins Depot gekommen, habe sich in eine Ecke gehockt und dauernd auf seinem Spielblech gespielt, als bäte er um Rat. (Und das Spielblech antwortete ihm wahrscheinlich, daß alles gut war und noch besser werden würde!)  
(S.558f.; vgl. den Originaltext im Anhang)

Die an dieser Stelle zunächst überraschende Einführung eines Zeugen wird verständlich, wenn man sich zum einen die Gesamtkonzeption des Romans vor Augen hält und zum anderen das besondere Wesen und die sich daraus ergebende

besondere Funktion dieses Zeugen näher betrachtet. Kurilov, der Held des Erzählers, ist tot, doch sein Tod soll keinen Schlußpunkt setzen, sondern im Gegenteil den Blick des Lesers in eine verheißungsvolle Zukunft lenken. Das geschieht im anschließenden Epilog. Zuvor aber kommt der Erzähler nicht darum herum, das Handlungsgeschehen des Romans abzuschließen, die letzten Knoten zu lösen. Wie oben gezeigt wurde, hat der Erzähler von Anfang an keinen Zweifel am schließlichen Ende Gleb Protoklitovs aufkommen lassen. Ein Spannungsmoment liegt also nicht mehr vor, der Leser erwartet dieses Ende. Von diesem Ende dennoch berichten zu müssen, birgt für den Erzähler jedoch die Gefahr, die angestrebte Wirkung zu schmälern, das Bild der Zukunft zu verdunkeln. Es liegt also nahe, sich dieser Pflicht in möglichst knapper Form, gleichsam in einem Nebensatz zu entledigen; gerade das aber würde einen Bruch in der vorherrschend breit ausmalenden Erzählweise bedeuten, die den Verzicht auf die Darstellung der so bedeutungsschweren Szene der Entlarvung eines "Schädling" kaum zulassen würde. Der Ausweg bietet sich in der Einführung eines in seinem Urteilsvermögen eingeschränkten Zeugen. Auf diese Weise kann diese abschließende Szene auf ihr Resultat reduziert werden, und dem Vollständigkeitsanspruch ist dennoch Genüge getan. Den Erzähler, das wird damit deutlich, interessiert dies alles längst nicht mehr; er persönlich hätte sich mit der lapidaren Feststellung begnügt, alles "sei gut und würde noch besser werden", um sich darauf seinem letzten wirklichen Anliegen, der ideellen Abrundung seiner Erzählung zu widmen.

Man erkennt die ganz andere Funktion des Kunstgriffes: nicht Bestätigung und Absicherung, sondern Entlastung von im Rahmen der Gesamtkonzeption nebensächlichen und eher ablenkenden Aufgaben. Damit ist bereits das in diesem Roman erreichte Ausmaß und die Art der Erzählergegenwart angedeutet: Derselbe Erzähler, der vorher, um nur ein einziges Beispiel zu nennen, die verhängnisvolle

Sturmfahrt der Sajfulla-Brigade bis hin zu verborgensten Gefühlsregungen der Beteiligten beschreibt (S.425ff.), ohne die Quelle seines Wissens anzugeben und obwohl er selbst gewiß nicht dabei gewesen ist - dieser Erzähler kennt obige "Schlußepisode" nur aus zweiter Hand. Eberhard Lämmert weist richtig darauf hin, daß "der Wechsel des Erzählstandorts in Ich-Erzählungen und in eingeschalteten Ich-Berichten nahezu unvermeidbar ist"<sup>213</sup>, doch diese Feststellung eines bloßen Kausalzusammenhanges bleibt theoretisch vordergründig, solange nicht anhand des einzelnen Werkes die Frage untersucht wird, warum dieser oder jener Autor die Ich-Form wählt. Im Hinblick auf Leonov hat dieser kursorische Überblick bereits wesentlich zur Beantwortung dieser Frage beigetragen. Die schrittweise Identifizierung mit einer Idee führt im Augenblick ihrer totalen Übernahme zur Bekenntnisliteratur, in der das Autoren-Ich nach direkter Artikulation drängt und die formalen Kriterien des Standortwechsels kaum noch eine Rolle spielen. Der Standortwechsel wird auf geschickte Weise der Propagierung der Idee nutzbar gemacht, ohne daß dies dem Autor bewußt zu werden braucht (vom Leser ganz zu schweigen), denn durch die Idee ist die Romanwirklichkeit von vornherein determiniert. Auf diese Weise geschieht es fast wie von selbst, daß zum Beispiel jede Gestalt und jede Szene, die im Sinne der Idee positiv angelegt sind und ihren endlichen Sieg ahnen lassen, "von innen", das heißt bis in die Gefühlsregungen hinein beschrieben und damit gedeutet werden, während die Darstellung der negativ bestimmten Gestalten und Szenen an der Oberfläche der sichtbaren Reaktionen verharret. Es ist deutlich geworden, wie Leonov mit der Annahme der sozialistischen Perspektive Schritt um Schritt seine Erzählerdistanz aufgab: Keiner seiner Romane lebt so sehr vom vorab getroffenen Urteil seines Erzählers wie "Doroga na okean". Erinnert man sich noch einmal

---

 213

Lämmert, Bauformen des Erzählens; a.a.O., S. 72.

an die starke subjektive Komponente in den beschreibenden Passagen der ersten beiden Romane, so erkennt man die Folgerichtigkeit dieser Entwicklung. Der noch ganz unbestimmte, mehr gefühlte als durchdachte moralische Anspruch, der tief in der russischen Literaturtradition verwurzelt schien, traf, noch bevor er sich deutlicher artikulieren konnte, auf jene übermächtige, längst formulierte Idee, die Leonov bereitwillig als das annahm, was er gesucht hatte.

C) Die Erzähltechnik: Verknüpfung und zeit-räumliche Ordnung der Erzählphasen und Handlungsstränge

"Das Kennenlernen des literarischen Werkes vollzieht sich in einer Mannigfaltigkeit zeitlich aufeinander folgender und miteinander synthetisch verbundener Phasen."<sup>214</sup> Diese Feststellung Roman Ingardens bezeichnet nicht nur eine jedem Lesevorgang immanente Bedingung, sondern zugleich die bindende Voraussetzung für den Entstehungsprozeß jeden literarischen Werkes.

"Handlungsstränge" im hier gemeinten Sinn brauchen nicht mit den von Ingarden genannten Phasen identisch zu sein, doch unterliegen sie der gleichen Notwendigkeit "synthetischer" Verknüpfung. Dabei empfiehlt es sich, zwischen äußeren und inneren Verknüpfungsarten zu unterscheiden. Die äußerlich symmetrische Gliederung eines Romans in Teile, Kapitel oder Abschnitte kann einer inneren Symmetrie in der Entwicklung der Handlung entsprechen. Denkbar ist aber auch ein bewußt gesteuerter Kontrast zwischen äußerer, in sich ruhender Ordnung und der inneren Unordnung einer zerrissenen Handlung, die keine klaren Entwicklungslinien und -phasen erkennen läßt. (In gleicher Weise ist das umgekehrte Modell vorstellbar.) In jedem Fall aber führt die Betrachtung der verschiedenen Verknüpfungsarten und der so entstandenen inneren und (oder nur) äußeren Ordnung eines Romans nicht nur zum Erkennen der erzähltechnischen Methode, sondern läßt darüber hinaus auch die Persönlichkeit des Erzählers, sein Verhältnis zur dargestellten Wirklichkeit, klarer hervortreten.

Der Versuch, die Romane Leonovs unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten, ist bisher nicht unternommen worden. Das mag zum Teil seine Rechtfertigung aus Leonovs

---

<sup>214</sup> Roman Ingarden, Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes; a.a.O. S.95.



eigenen Worten beziehen, mit denen er die Suche nach angemessenen formalen Ausdrucksmitteln als zweitrangige schriftstellerische Aufgabe bezeichnete. Erste Voraussetzung sei dagegen "ein schöpferischer Zustand, Weisheit und Erleuchtung"; sei diese Voraussetzung erfüllt, dann ergäbe sich die Form wie von selbst<sup>215</sup>. In Übereinstimmung mit der marxistischen Literaturtheorie ist Leonov überzeugt, der "wahre Künstler", der wirklich etwas zu sagen habe, finde "im Gehalt selbst die gesuchten Koordinaten und die strukturellen Elemente der Form"<sup>216</sup>. Doch weist K.S. Kurova richtig darauf hin, daß man diese Äußerungen nicht als Beweis für Leonovs "asketisches Verhältnis zur Form" deuten dürfe<sup>217</sup>, da sie nicht die Bedeutung der formalen Gestalt eines Werkes schmälern wollen, sondern lediglich die Form als wichtigen sinngebenden Faktor innerhalb der inhaltlichen Gesamtkonzeption des Romans begreifen. Mit anderen Worten: Die Form ist für Leonov keine ästhetische Kategorie sui generis.

Wie oben gezeigt wurde, ist fast jedes von Leonov beschriebene Detail, so zufällig es auf den ersten Blick scheinen mag, im Sinne der angestrebten Aussage determiniert und spiegelt eine auktoriale Auslegung der dargestellten Wirklichkeit wider. In der neuesten, wiederum überarbeiteten Ausgabe von "Vor" äußert Leonov (bzw. der in diesem Fall mit dem Autor identische Erzähler) die Überzeugung, daß ein "wahrhaft künstlerisch gestaltetes Detail" ohne eine solche Auslegung überhaupt nicht denkbar ist<sup>218</sup>. Dasselbe Prinzip bestimmt in zunehmendem Maße auch den strukturellen Plan der Romane Leonovs. So

<sup>215</sup> Leonid Leonov, *Literatura i vremja. Izbrannaja publicistika*. Moskva 1964, S.305.

<sup>216</sup> Nach K.S.Kurova, *Ėstetičeskie vzgljady Leonova*, in: *Issledovanija*, a.a.O. S.214-241; hier S.231.

<sup>217</sup> Ebenda.

<sup>218</sup> Leonid Leonov, *Vor*. Moskva 1965, S.368; vgl. auch Kurova, *Ėstetičeskie vzgljady Leonova*; a.a.O. S.238.

fertigte er zum Beispiel für die Romane "Doroga na okean" und "Ruskij les" detaillierte Aufbauskiizen an, bevor er mit der Niederschrift begann<sup>219</sup>. Dagegen scheint das strukturelle System der beiden ersten Romane noch weit weniger als Mittel zum Zweck der angestrebten Wirkung verstanden und gestaltet worden zu sein, um so mehr, als in diesen Romanen noch kaum eine über die dargestellte Wirklichkeit hinausweisende ideologische Perspektive entwickelt wurde.

Nach dem Erzählgegenstand, dem "Umriß der Gesamtgeschichte"<sup>220</sup>, lassen sich die fünf Romane in zwei Gruppen unterteilen, die sich auch durch eine entsprechend unterschiedliche Struktur voneinander abheben. Während in "Barsuki" und "Sot'", wie schon der Titel andeutet, Personengruppen und darüber hinaus die panoramatische Schilderung gesellschaftlicher Verhältnisse, also überindividuelle Gesichtspunkte, im Vordergrund stehen, gehen "Vor", "Skutarevskij" und "Doroga na okean" von Einzelschicksalen aus. Zwar ist auch hier der Milieufaktor von großer Bedeutung, doch wird er erst in der Vermittlung des Einzelschicksals relevant. Umgekehrt erscheinen auch in den beiden zuerst genannten Romanen jeweils Hauptgestalten, deren Denken und Handeln unverhältnismäßig großen Raum einnimmt, doch ihr Handeln ist immer gruppenspezifisch und fast nie individuell motiviert, wodurch ihre Rolle als Funktion des übergeordneten Mythos (Barsuki) bzw. der übergeordneten Idee (Sot') erkennbar ist. Semen und Uvad'ev sind als Typen, Skutarevskij, Kurilov und auch Vekšin dagegen als Charaktere angelegt.

"Barsuki" und "Sot'" sind nun nicht nur zeitlich durch mehrere Jahre voneinander getrennt, sondern liegen vor allem diesseits und jenseits der "geistigen Wendemarke" Leonovs. Dieser Umschwung zur endgültigen Annahme der

<sup>219</sup> Vgl. ebenda S.240.

<sup>220</sup> Lämmert, Bauformen des Erzählens; a.a.O. S.36.

ideologischen Perspektive scheint sich jedoch fast ausschließlich in stilistisch-sprachlicher Hinsicht ausgewirkt zu haben: Ob Mythos oder Ideologie - die beiden geistigen Positionen innewohnende Überzeugungsintensität führte in struktureller Hinsicht zu sehr ähnlichen, wenn nicht identischen Ergebnissen: die einsinnig, in fast ungebrochener Chronologie erzählte Geschichte mit einem als gesetzmäßig antizipierten Ende.

Laut Eberhard Lämmert divergieren verschiedene Handlungsstränge "mindestens in einem der drei folgenden Kriterien: verschiedene Handlungszeit - verschiedener Schauplatz - verschiedene Personen"<sup>221</sup>. Diese Kriterien erweisen sich in der Praxis als unzureichend, könnte man ihnen zufolge doch fast jeder durchgängig auftretenden Romanfigur einen eigenen Handlungsstrang zuschreiben. Wesentlicher in diesem Zusammenhang erscheint die Existenz nicht konvergierender Handlungsspielräume, deren Erzählmotive innerhalb ihrer eigenen Grenzen zu suchen sind. Unter dieser Voraussetzung weisen unter Leonovs Romanen nur "Vor" und "Doroga na okean" und in geringerem Maße auch "Skutarevskij" eine mehrsträngige Handlungsführung auf.

#### 1. Einsträngiges Erzählen (Barsuki, Sot')

"Barsuki" und "Sot'" folgen trotz ihrer großen Personenfülle nur einem einzigen Handlungsstrang. In "Barsuki" ist dieser Handlungsstrang nicht mit der Geschichte Semens identisch, denn eine eigentliche Hauptfigur gibt es in diesem Roman nicht (vgl. o. S.127). Nicht Semen gilt in erster Linie das Interesse des Erzählers, sondern den Verhältnissen, die diese Gestalt in drei Stufen durchwandert und an denen der zentrale thematische Gegensatz entwickelt wird. Diese drei Milieustufen bilden

<sup>221</sup> Ebenda S.44.

deutlich das strukturelle Rückgrat der Handlung. Diese Handlung ist ihrerseits durch den Mythos determiniert, so daß Semen als personales Medium nicht besonders motiviert zu werden braucht: Seine persönliche Geschichte - auch im ersten, Zarjad'e gewidmeten Teil - ist von zweitrangiger Bedeutung. Wenn einige Kritiker die mangelhafte Verknüpfung der Teile wie auch der einzelnen Erzählphasen als Schwäche dieses Romans bezeichneten, dann warfen sie damit einem panoramatisch angelegten Milieuroman vor, die Kriterien eines Entwicklungsromans nicht zu erfüllen.

Zarjad'e im I. Teil, das Dorf im II. Teil und die aus dem unversöhnlichen Gegensatz beider Bereiche entspringende Auflehnung der Dachse im III. Teil erinnern in ihrer Anordnung an den Hegelschen Dreischritt von These, Antithese und Synthese. Der Ausgang freilich gibt hier keine Gewißheit über eine neu sich bildende These auf nächsthöherer Stufe. Die Dominanz des sich in diesem Dreischritt manifestierenden Themas macht eine enge Verknüpfung der einzelnen Handlungs- und Ereignisphasen im Vordergrund der dargestellten Wirklichkeit überflüssig. Diesem Sachverhalt entspricht auch das gewählte Verfahren, die Kapitel mit Überschriften zu versehen, die in der Regel in sich geschlossene Ereignisphasen bezeichnen und nur selten Zusammenhang herstellenden Charakter besitzen. Ein Vergleich mit den in "Doroga na okean" gewählten Überschriften (in allen anderen Romanen verzichtet Leonov auf diese Methode zugunsten einer fortlaufenden Nummerierung) macht einen wesentlichen, sich in der künstlerischen Entwicklung Leonovs widerspiegelnden Unterschied deutlich: Während in "Barsuki" der gesamte Ereigniskreis des folgenden Kapitels schon in der Überschrift anklingt und eingegrenzt wird, liefern die Überschriften in "Doroga na okean" nur Stichpunkte aus dem folgenden Geschehen, haben entweder überhaupt keinen konkret eingrenzenden Handlungsbezug, indem sie auf Orts-, Zeit- oder Personenangaben beschränkt sind, oder

sind deutlich geprägt von den Stimmungen und moralischen Schlüssen des Erzählers, die dem einzelnen Ereignis oder der einzelnen Tat ihren bestimmten Platz im Rahmen der Gesamtgeschichte zuweisen. Die beiden genannten Romane bezeichnen Anfangs- und (vorläufigen) Endpunkt einer Entwicklung, die von der Zergliederung eines eindimensionalen Handlungsablaufes (bestimmt durch ein übergeordnetes Thema) in punktuell aufgereichte Ereignisbilder zu einer dynamischen Verflechtung verschiedener, an sich selbständiger Handlungsstränge führte. Während in "Barsuki" jedes Ereignis für sich mit dem übergeordneten Thema verknüpft zu sein scheint, soll sich ein solches Thema in "Doroga na okean" erst durch die Verknüpfung der verschiedenen Ebenen untereinander allmählich und gegen das Ende immer deutlicher herauschälen. (Daß der Roman dennoch nicht dieser Absicht gerecht werden konnte, liegt, wie weiter unten zu untersuchen sein wird, in seiner besonderen Struktur begründet.)

Von den 55 Kapiteln, aus denen sich der Roman "Barsuki" zusammensetzt, lassen 25 einen direkten Zusammenhang mit dem vorhergehenden oder nachfolgenden Kapitel über eine ungefähre Übereinstimmung von Zeit und Ort hinaus nicht erkennen. Selbst die zeit-räumliche Anknüpfung ist zum Teil nicht gegeben. So werden im I. Teil zwischen Kapitel 2 und 3 sowie zwischen Kapitel 18 und 19 mehrere Jahre übersprungen, und zwischen dem I. und II. Teil tritt neben der zeitlichen Lücke auch eine Verlagerung des Handlungsortes ein. Ist im I. Teil die Zahl der dargestellten Zarjad'e-Bewohner noch relativ begrenzt, so daß durch das entsprechend häufige Auftreten dieser Gestalten eine gewisse Kontinuität im Handlungsablauf gewahrt bleibt (nur zwei Kapitel, 7 und 13, weisen weder am Anfang noch am Ende Überleitungen auf), so bringt der II. Teil mit dem Schauplatzwechsel und dem Eintritt in die eigentliche Handlung die Notwendigkeit mit sich,

möglichst viele Gestalten aus der Masse der Dauern hervorzuheben, um ein farbiges Bild dieses Milieus zu zeichnen. Dieser Notwendigkeit entsprach Leonovs ohnehin vorhandene Tendenz zur panoramatischen Breite. Gerade im II. Teil stehen daher die meisten Einzelkapitel (7) übergangslos nebeneinander. Im III. Teil, in dem der Personenkreis nicht noch einmal erweitert, sondern dem Ende zu sogar merklich eingeschränkt wird, gewinnt der fließende Übergang wieder an Bedeutung: Nur noch fünf Kapitel stehen hier für sich, obwohl dieser Teil insgesamt sieben Kapitel mehr aufweist als der II.

Der Einlinigkeit der Handlung entsprechend, erscheint auch das in den späteren Romanen immer häufiger angewandte und verfeinerte Verfahren, bestimmte Handlungszüge auszusetzen und erst in einem der folgenden Kapitel wieder aufzugreifen, in "Darsuki" noch kaum entwickelt. Eine solche übergreifende Verschränkung tritt insgesamt nur viermal ein. So wird die Erzählung von Egor Drykins Heimkehr zu seiner ihm untreu gewordenen Frau (II,2) in den Kapiteln II,4 und 5 wieder aufgenommen. Das Erscheinen Nastjas im letzten Kapitel des II. Teiles gibt in Kapitel III,2 Anlaß zu einer rückblickenden Schilderung der Veränderungen in Zarjad'e zu jener Zeit, die zwischen Teil I und II übersprungen wurde. Der in III,17 aufgedeckte Verrat Brykins führt erst nach einer Schilderung der neu entflammten Liebe zwischen Semen und Nastja am Anfang des folgenden Kapitels zur Vollstreckung des Todesurteils. Schließlich wird in III, 21 an den zu Beginn des vorhergehenden Kapitels im Lager der Dachse abgelieferten Brief angeknüpft: Semen begibt sich auf den Weg zum Treffpunkt mit Pavel. Diese vier genannten Beispiele ergeben sich alle als logische Konsequenz des chronologischen Ablaufs der Handlung und können nicht als Ausdruck einer formalen Gestaltungsabsicht gelten. So kann bereits vor einer Betrachtung der Zeit-Komponente und der mit ihr gegebenen Ordnungs- und Verknüpfungs-

möglichkeiten festgestellt werden, daß es nicht Leonovs Absicht gewesen zu sein scheint, die mosaikartigen Elemente seines Erzählgegenstandes zu einer organischen Einheit zu verschmelzen, und es liegt nahe, die punktuell zergliederte Gestalt des Romans auf das ihm zugrundeliegende Thema zurückzuführen. Da dieses Thema auf der Unversöhnlichkeit von Gegensätzen beruht, scheint es auf diese Weise die ihm angemessene Form gefunden zu haben.

"Sot'" als der "Barsuki" in struktureller Hinsicht am nächsten stehende Roman Leonovs zeigt in dieser Beziehung ein ganz anderes Bild. Vergleicht man beide Romane, so muß man sich zuvor zwei für die Entstehung von "Sot'" wesentliche, eng miteinander verknüpfte Gesichtspunkte ins Gedächtnis rufen: Zum einen war die überwiegend ablehnende Kritik, auf die "Vor" gestoßen war, nicht ohne Einfluß auf Leonov geblieben, und zum anderen fühlte er sich genötigt, sein Einschwenken auf die offizielle Linie durch einen neuen Roman unter Beweis zu stellen. Beides zusammen, wie auch Gor'kij's Warnung vor einem allzu verschlüsselten, schwer übersetzbaren Stil, ließen Leonov die Einsicht gewinnen, daß der mit "Vor" beschrittene Weg in die falsche Richtung geführt hatte. Unter diesen Umständen kann "Sot'" mit seinen stilistischen Unzulänglichkeiten, seiner schematisierenden Charakterzeichnung und seinen aufgesetzt wirkenden Heldenposen als jene Bedingung betrachtet werden, die Leonov glaubte erfüllen zu müssen, wenn er weiterhin seinen Platz unter den angesehenen Schriftstellern des Landes behaupten wollte. Dabei dürfte er diese Verpflichtung kaum als Zwang empfunden haben. Die Kritik gab ihm hinterher recht. Die folgenden Romane und die durch sie ausgelösten Reaktionen zeigen, daß Leonov sich mit "Sot'" einen gewissen Spielraum "erschrieben" hatte, in dem er weiterhin - in prinzipieller Übereinstimmung mit der ideologischen Gesamttendenz - seinen eigenen künstlerischen Interessen nachgehen konnte,

ohne seinen Ruf aufs Spiel zu setzen. "Sot'" sollte daher immer als eine Ausnahme unter Leonovs Werken betrachtet und nicht zu ihrem Maßstab gemacht werden.

Anders als in "Barsuki" spiegelt der einzige Handlungsstrang dieses Romans nicht die als gesetzmäßig negativ angenommenen Folgen unveränderbarer Verhältnisse, sondern im Gegenteil den Weg zur Verwirklichung einer konstruktiven Idee und die sich daraus ergebende Rechtfertigung einer positiv zukunftsweisenden Weltanschauung. Aus diesem wesentlichen Unterschied ergibt sich ein entsprechend anderes inneres Strukturprinzip. Die in "Sot'" dargestellte Welt ist eindeutig und durchschaubar, sie birgt keine Rätsel, geschweige denn Mythen, und ihre Bewohner gehören entweder dem fortschrittlichen oder dem reaktionären Lager an. Die einen kämpfen für und die anderen sind oder kämpfen gegen ein und dasselbe Ziel. Dabei besteht von Anfang an kein Zweifel darüber, welche Gruppe am Ende den Sieg davontragen wird. Ebenso überschaubar, einheitlich und geschlossen wie die Handlung selbst ist auch ihre formale Gliederung: Ohne Sprünge oder besondere Schnitte wird die Geschichte über die 6 Teile und ihre insgesamt 34 Kapitel hinweg erzählt. Die Handlung dient hier nicht lediglich zur Illustration eines übergeordneten Themas, sondern ist dieses Thema selbst. Mit ganz wenigen Ausnahmen gehen die Kapitel nahtlos ineinander über, und selbst diese Ausnahmen sind allein durch die Notwendigkeit zeitlicher Raffung bedingt und nicht etwa durch eine kontrapunktische Methode. Die ersten beiden Teile können als Exposition bezeichnet werden, da sie die beiden extremen Bereiche (Ingenieure und Mönche) einander gegenüberstellen und darauf rückblickend die persönliche Geschichte und Motivation der positiven Helden (Uvad'ev, Suzanna, Žeglov) nachtragen. Die zentrale Gestalt, Uvad'ev, hat hier wirklich die Funktion eines Helden, in dessen Taten, Worten und



Gedanken sich die stufenweise fortschreitende Entwicklung widerspiegelt; nur sieben Kapitel finden sich im ganzen Roman, in denen er nicht als handelnde Person auftritt. So ist es am Ende auch Uvad'ev, der durch seinen persönlichen Einsatz die letzte, technische Schwierigkeit (ein Schacht droht einzustürzen) überwindet: "... nur die beiden Hände Uvad'evs hatten in diesem Faustkampf gefehlt" (VI,6: S.483). Dieser optimistische Ausgang, der Durchbruch zur Vollendung des Projektes und die sich darin spiegelnde Versöhnung der Arbeiter und Bauern mit den Zielen des Sozialismus, wird - ähnlich wie in Gladkovs "Zement" - mit der Frage nach dem persönlichen Glück des Helden verwoben. So, wie sich für die zerrüttete Ehe Gleb Čumalovs (in "Zement") keine Besserung abzeichnet, erfährt Uvad'ev in den letzten, entscheidenden Tagen eine Enttäuschung: Suzanna, der seine Zuneigung galt, wird den gleichaltrigen Ingenieur Favorov heiraten. Beiden, Čumalov wie Uvad'ev, fällt es nicht schwer, die sozialistische Idee über das persönliche Glück zu stellen. Doch während diese Kompensation in "Zement" in einer triumphalen Siegesfeier totale und alle Zweifel überwindende Gestalt annimmt, bleibt in "Sot'" die Gewißheit, daß der Weg bis zum endgültigen Sieg noch weit ist, ja daß man selbst diesen Sieg vielleicht gar nicht mehr erleben wird ("... mit hartem, leidenschaftslosem Blick starrte er in den Märznebel..."; S.490).

Wie "Earsuki" folgt auch "Sot'" in seiner Struktur einfachsten Aufbaugesetzen, was sich besonders deutlich an der Zeitkurve beider Romane ablesen läßt (vgl. die Tafeln Nr.1 und 2 im Anhang). Dabei muß zunächst etwas Grundsätzliches zur Zeitfrage in den Romanen Leonovs gesagt werden. Definitive Zeitangaben gibt Leonov sehr selten. Bei der Konstruktion einer Zeitkurve kann daher ein gewisser Ungenauigkeitsspielraum nicht vermieden werden. Jahreszahlen kommen so gut wie gar nicht vor,

und jene, die den hier skizzierten Kurven zugrundegelegt wurden, mußten anhand beiläufig erwähnter historischer Ereignisse rekonstruiert werden. Wenn es zum Beispiel in "Barsuki" (I,7) heißt, Semen sei 18 Jahre alt und seit fünf Jahren im Dienst Bychalovs, und wenn dann in I,11 von den "ersten Kriegsnachrichten" in jenem (gleichen) Jahr die Rede ist, kann man den Beginn der Romanhandlung (Egor Brykins Hochzeit) für 1909 ansetzen. Davon ausgehend, kann für den Beginn des II. Teiles der Winter 1920/21 angenommen werden, da Semen in II,6 (II,1-5 umfassen einen Zeitraum von etwa sechs Monaten) "nach zwölf Jahren" an die Stätten seiner Kindheit zurückkehrt.

Schwieriger gestaltet sich der zeitliche Nachweis für "Sot'". Hier wird in II,4 - also im rückblickenden Teil der Exposition - der Sturz Trockijs erwähnt (S.140), nachdem kurz zuvor der Hinweis gegeben wurde, daß zu dieser Zeit die Begegnung Uvad'ev - Potemkin in Moskau (II,1) schon stattgefunden hat. Da Trockij im Herbst 1926 aus dem Politbüro ausgeschlossen wurde, ist für diese Begegnung der Sommer des gleichen Jahres anzunehmen. Die zweite Reise Uvad'evs an die Sot' (gemeinsam mit Favorov und Suzanna), mit der der Roman im I. Teil einsetzt und an die dann wiederum der III. Teil anknüpft, findet somit im Frühjahr des darauffolgenden Jahres 1927 statt. Ein Unsicherheitsfaktor dieser Datierung bleibt freilich die Erwähnung des 1. Fünfjahrplanes in II,1 ("... falls die im Fünfjahrplan vorgesehene Hauptlinie Solenga - Kem' gebaut würde..."; S.88). Es ist fraglich, ob im Sommer 1926, also zweieinhalb Jahre vor Inkrafttreten des Fünfjahrplanes (1. Oktober 1928), die Planung schon so weit fortgeschritten war. Der Klärung dieser Frage kommt in diesem Rahmen jedoch keine große Bedeutung zu, da auch aus anderen, noch zu erwähnenden Beispielen hervorgeht, daß Leonov der logischen Stimmigkeit der Zeitgerüste seiner Romane keine

besondere Sorgfalt gewidmet zu haben scheint. Vergleicht man die beiden, in ihrem Verlauf sehr ähnlichen Kurven miteinander, so fällt vor allem die unterschiedliche Gestaltung der Exposition ins Auge. Die Einbeziehung der Vorgeschichte in den chronologischen Ablauf der Handlung unterscheidet "Barsuki" von allen anderen Romanen Leonovs. Der Grund für diese Abweichung liegt nicht so sehr in der Tatsache, daß es sich um den ersten Roman Leonovs handelt, bei dem möglicherweise die formale Komponente noch eine relativ untergeordnete Rolle spielte. Wesentlicher erscheint die besondere Funktion dieser Vorgeschichte in "Barsuki". Mit Ausnahme von "Sot'"<sup>222</sup> behandelt die Vorgeschichte aller anderen Romane Leonovs, in denen, wie erwähnt, Einzelschicksale im Mittelpunkt stehen, die Vergangenheit des oder der Helden und ist damit eine Voraussetzung zum Verständnis der Erzählgegenwart. Es bietet sich daher an, diese Vorgeschichte von der Gegenwartsebene aus rückblickend nachzutragen.

In "Barsuki" dagegen steht die Idee, das heißt in diesem Fall der Mythos selbst im Vordergrund, und die Einzelschicksale entwickeln sich allein nach seinen "Gesetzen". Dieser Mythos aber hat keine Vorgeschichte im obigen Sinne, die Konfrontation wird als zeitlos und stets gegenwärtig begriffen, und nur der Zwang zur Zeitfolge, dem das Gesprochene wie das Geschriebene Wort unterliegen, bedingt den sukzessiven Charakter der Einführung in diese Problematik. Hinzu kommt die romanspezifische Voraussetzung, daß Handlung ohne Zeiterstreckung nicht denkbar ist: Nur die essayistische Form ließe

<sup>222</sup> Bei "Sot'" handelt es sich auch in dieser Beziehung um einen Sonderfall: Zwar wird die Vorgeschichte auch hier in die Gegenwartshandlung eingebunden, doch besitzt sie, bedingt durch die dominierende Rolle der Idee, eine andere Funktion. In ihrer nach ideologischen Gesichtspunkten auswählenden Darstellungsweise dient sie in erster Linie nicht der Charakterisierung der Person, sondern der Bestätigung der Idee, d.h. in diesem Fall der Heldenfunktion Uvad'evs.

eine Gegenüberstellung beider Lebensbereiche auf ein und derselben zeitlichen Ebene zu.

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß es nicht Leonovs Absicht gewesen zu sein scheint, beide Bereiche gleichgewichtig darzustellen: Während das Bild Zarjad'es nur einen kleinen Ausschnitt der städtischen Wirklichkeit wiedergibt, der zudem noch in subjektiv deutender Brechung erscheint, werden die ländlichen Verhältnisse zum einen durch die in II,2 eingeblendete Geschichte der Zinka-Wiese und zum anderen durch die breit angelegte Darstellung aller hier existierenden Gruppen sowohl historisch als auch sozial differenziert.

"Barsuki" und "Sot'" sind in gleicher Weise durch eine breite Mittelphase gekennzeichnet, in der die Handlung ihrem kritischen Höhe- und Wendepunkt zustrebt. In "Barsuki" reicht diese Phase von Semens Ankunft in Vory (II,6) bis zur Versammlung der Dachse am Krankenlager Semens (III,12), in deren Verlauf ihnen richtig prophezeit wird, sie würden es "kein halbes Jahr mehr aushalten" (S.287). Die Kurve weist für diese Mittelphase nur zwei deutlich voneinander abgehobene Zeitstufen aus. Wollte man dagegen eine Handlungskurve zeichnen, müßten vier Höhepunkte hervorgehoben werden:

1. der Mord an Petr Grochotov (II,9);
2. der Aufruhr der Vory-Bauern (II,13);
3. der Exodus der Vory-Bauern und ihre anschließende Rückkehr ins Dorf (III,1).

Mit den in drei aufeinanderfolgenden Nächten erzählten Geschichten (III,4-6) tritt darauf eine retardierende Phase ein, bevor das folgende Kapitel (III,7) in zeitlich raffender Form die Handlungsfäden wieder aufnimmt und zum letzten Höhe- und zugleich Wendepunkt hinführt:

4. der nächtliche Feldzug gegen Gusaki (III,8-10) mit der Verwundung Semens (III,9).

Anhand der unmittelbaren Folgen dieses Unternehmens wird in den beiden folgenden Kapiteln (III,11 und 12) eine

düstere, das Ende schon ankündigende Bilanz gezogen. Die restliche Erzählung verläuft in großen, über Monate hineilenden Zügen, und erst in der Schlußphase spitzt sich das Geschehen noch einmal dramatisch zu (III,21 und 22).

Die Mittelphase von "Sot'" profiliert sich, der mehr einheitlichen, am Ziel orientierten Struktur dieses Romans entsprechend, weniger in einzelnen, herausragenden Höhepunkten: Der Umschwung vollzieht sich hier mehr allmählich, in atmosphärischen Veränderungen, doch ist auch dieser Entwicklungsprozeß durch gewisse Schwerpunkte gekennzeichnet.

Nachdem sich am Ende des II. Teils der erste Erzählkreis mit einer Anknüpfung an den Anfang des Romans geschlossen hat (Uvad'ev, Favorov und Suzanna brechen in Moskau zu jener Reise an die Sot' auf, die in I,1 bereits ihr vorläufiges Ende gefunden hat), beginnt die Mittelphase in Teil III (Einführung in das Bauernmilieu) mit zwei ebenso figural-symbolischen wie konkret vorausweisenden Ereignissen:

1. der Abbruch des alten Makaricha ("... Niederreißen ist geistige Arbeit"; S.208) und die murrend hingegenommene Umsiedlung der Bauern in die neuen Häuser ("... noch immer zögerte der Feind"; S.210);
2. die turbulenten Ereignisse zu Pfingsten (III,4-6: "... der erste Kampf gegen die alte Zeit an der Sot'"; S.233).

Die folgenden Teile IV und V sind das eigentliche Kernstück des Romans. Auf drei verschiedenen Ebenen spitzt sich der Widerstand gegen das Sot'-Projekt bedrohlich zu:

1. Die Natur rebelliert: Die Sot' tritt über die Ufer und macht die Arbeit vieler Monate zunichte (IV,2-3).
2. Unter den Bauern, denen der lang anhaltende Regen die Ernte vernichtet hat, kursieren böse Gerüchte und schüren den Haß (IV, 4-5).

5. Die allgemeine wirtschaftliche Krise des Landes zwingt zu einer drastischen Kürzung des Sot'-Etats (V,5: "...im Sot'-Projekt spiegelte sich die wirtschaftliche Lage des ganzen Staates"; S.409).

Gleichzeitig mit dieser Zuspitzung der Lage bahnt sich aber auch schon die Wende an: Teil IV endet mit dem Tod des uralten Mönches Evsevij ("... der Schlußpunkt in dem langen und pathetischen Buch der Geschichte des Klosters"; S.348). Das Kloster als die Brutstätte des hartnäckigsten Widerstandes löst sich auf. Die in V,5 gefällte Entscheidung zur Fortsetzung des Projektes löst endlich in V,7 einen allgemeinen Umschwung der Stimmung aus, der in dem gewaltsamen Tod Visarions symbolisch Ausdruck findet. Auch hier kommt es dann in der Schlußphase noch einmal zu einer dramatischen Zuspitzung: das drohende und schließlich verhinderte Unglück im Schacht der Pumpstation (VI,3).

Weder der unterschiedliche Ansatz (Mythos - Ideologie) noch der unterschiedliche Handlungsausgang haben zu wesentlich verschiedenen Strukturen geführt. Es läßt sich daher folgern, daß die Struktur beider Romane in erster Linie durch das formale Kriterium der einsträngigen Darstellungsweise bestimmt wurde und nicht so sehr durch die thematischen Gesichtspunkte der angestrebten Aussage.

## 2. Mehrsträngiges Erzählen (Vor, Skutarevskij, Doroga na okean)

Der Begriff "Handlungsstrang" ist bei der strukturanalytischen Betrachtung von "Vor" besser durch "Erzählstrang" zu ersetzen, denn dieser Roman ist ausgesprochen handlungsarm. Er entwickelt sich in Reflexionen, Gesprächen und Schilderungen psychischer Zustände, und jeder der vier Teile weist nur sehr wenige Erzählphasen auf, in denen tatsächlich Handlung im Vordergrund steht.

In I,21 wird die Vorbereitung eines Raubzuges durch Mitka geschildert, nicht aber die Tat selbst. Nur das letzte Kapitel dieses Teils ist "handlungsintensiv": Es schildert die Schlägerei in der Diebsspelunke und die anschließende Polizeirazzia, in deren Verlauf Agej erschossen wird. Teil II schließt mit einer ähnlichen Szene: der fehlgeschlagene Einbruch in ein Juweliergeschäft. In III,19 verunglückt Tanja, und in IV,15 wird rückblickend das tödliche Diebsgericht geschildert. Diese wenigen, sporadisch wirkenden Handlungshöhepunkte lassen darauf schließen, daß die Struktur des Romans durch andere, verborgene Koordinaten bestimmt wird, die in seiner reflektiven Erzählschicht zu suchen sind. Der Versuch, diese Koordinaten ausfindig zu machen, stößt auf Schwierigkeiten, da auf den ersten Blick kein die Teile verknüpfender und ordnender Gesamtplan zu erkennen ist. Dieser Mangel an einem äußerlich erkennbaren strukturellen Ordnungsprinzip mag der künstlerischen Absicht des Erzählers entsprechen, die er mit seiner Schriftstellergestalt Firsov gemein hat und bei deren Verwirklichung er diesen scheitern, sich selbst aber (nach eigenem Urteil) erfolgreich sein läßt: "... probe-weise ein Stück unmittelbar aus dem Leben herausgreifen"; S.41), das heißt, das Leben selbst erzählen lassen. In diesem Ansatz stimmt der Roman mit André Gides "Les Faux-monnayeurs" überein (vgl. o. S.134). In seiner 1964 erschienenen Dissertation definiert F.C. Maatje den "Doppelroman" als eine "zwei- oder mehrsträngige Erzählung, in der zwei Haupterzählstränge einander konsekutiv und korrelativ zugeordnet sind, während sie in allen Kategorien: Raum, Zeit und Person, divergieren"<sup>223</sup>. Unter dieser Voraussetzung läßt Maatje André Gides "Roman über den Roman" (Les Faux-monnayeurs) nur als Übergangsform gelten, da durch die bloße Ver-

<sup>223</sup> F.C.Maasje, Der Doppelroman. Eine literatursystematische Studie über duplikative Erzählstrukturen. Groningen 1964, S.142.

doppelung des Geschehens (zweifaches Beschreiben) sowohl die Duplikation der Zeit als auch die des Raumes fehle<sup>224</sup>. So, wie Eberhard Lämmerts Definition mehrsträngiger Erzählweisen (s. o. S. 163) zu unbestimmt blieb, um von größerem praktischem Nutzen zu sein, stellt auch Maatjes Begriffsbestimmung eine theoretische Verengung dar, die der literarischen Wirklichkeit nicht gerecht werden kann: Wie seine eigene Untersuchung zeigt, gibt es nur sehr wenige Romane, die alle drei Kriterien erfüllen; die große Mehrheit duplikativer Erzählformen, die zwar in der Person, doch keineswegs in Raum und Zeit zu divergieren brauchen, müßten demnach als Zwischen- oder Übergangsformen bezeichnet werden. Darüber hinaus läßt Maatje aufgrund seiner eigenen Definition jene Werke außer acht, die zwar einlinig beginnen, jedoch in einer voll entwickelten Doppelform enden, oder die umgekehrt den einen zweier selbständiger Erzählstränge nach und nach mit dem anderen verschmelzen.

"Vor", als Beispiel einer solchen Variante des Doppelromans, hat in der Veränderung der Rollenfunktion Firsovs seine einzige, von Anfang bis Ende durchgeführte strukturelle Leitlinie, von der auch die Darstellung Mit'ka Vekšins abhängig ist. Firsov, der zu Beginn als uneteiligter Beobachter eingeführt wird, der das Geschehen auf seine Weise deutet und in seinem Notizbuch festhält, wird im Laufe der Erzählung immer mehr zur handelnden Person: In dem Maße, in dem er selbst in das Geschehen verwickelt wird (z.B. seine Leidenschaft für Maša), geht seine Beobachterfunktion in eine Handlungsfunktion über, verliert sein Urteil an Bedeutung und wird zu einem unter vielen.

Der I. Teil des Romans gleicht in auffälliger Weise der strukturellen Konzeption von Gides "Les Faux-monnayeurs", die dort allerdings konsequent durchgehalten wird: Die Perspektive alterniert in ständigem Wechsel

<sup>224</sup> Ebenda S. 143f.



zwischen Erzähler und fiktiver Schriftstellergestalt (Edouard), dessen Beobachtungen und Einschätzungen sowohl in der Form seiner Tagebucheintragungen als auch vermittels ausführlicher Zitate aus seinem geplanten Roman wiedergegeben werden. Dem Tagebuch Edouards entspricht das Notizbuch Firsovs (vgl. die in I,6 wiedergegebene Eintragung). Auszüge aus Firsovs späterem Roman finden sich in I,2 (über Puchov) und in I,7 (über die Vergangenheit Vekšins). Schon in I,13 aber wird die Wiedergabe fiktional-authentischer Notizen und Abschnitte aus dem "Roman im Roman" zugunsten einer szenischen Darstellung (Erzählerperspektive) der Erkundungen Firsovs aufgegeben (Firsov unter den Bewohnern des Hauses Nr.8).

In diesem Vorgang spiegelt sich eine zunehmende Distanz zwischen Erzähler und Firsov, die in II,6 besonders augenfällig wird. Dort heißt es über den mittlerweile erreichten Stand von Firsovs Roman: "Firsov plante schon, Stasik mit Mit'kas Schwester zu verheiraten und Mit'ka glücklich entfliehen zu lassen, als plötzlich das Leben selbst hereinbrach und alle seine klugen Gedankengebilde zerstörte" (S.202). Unmerklich und unbewußt hat Firsov den ursprünglichen Plan, "probeweise ein Stück aus dem Leben herauszugreifen", zugunsten einer Idealisierung der Wirklichkeit aufgegeben.

Wenig später, in II,6, heißt es:

... nicht ganz Unrecht hatte der Kritiker, der behauptete, daß in Firsovs Schmelztiegel selbst die minderwertigsten Abfälle zu reinem Gold zusammenschmolzen. (Firsov verteidigte sich selbst, als er am Ende des ersten Teils schrieb: "Der Fluß ist auch des Nachts schön, wenn nur ein kleines Fleckchen seines leuchtenden Blaus einen Stern widerspiegelt.") (S.203)

Vollends offenkundig wird der Rollenwechsel Firsovs in II,8 ("Es gingen Ereignisse vor, an denen Firsov selbst mitschuldig war"; S.212): Sein Manuskript setzt Staub an, und er unternimmt "den ketzerischen Versuch der

schöpferischen Einwirkung auf das Leben" (S.213). Einige Kapitel später ist selbst dieser Versuch nicht mehr Gegenstand der Darstellung: Die Firsov erniedrigende Szene, in der Maša Dolomanova seine Liebeserklärung zurückweist, steht in keinem Zusammenhang mit seinem Romanprojekt mehr und stellt ihn auf eine Stufe mit dem armseligen Don'ka, der Maša als Faktotum dient, schwülstige Gedichte auf ihre Schönheit verfertigt und schließlich sogar von ihr erhört wird (einer der zahlreichen logischen Brüche des Romans).

Einen vorläufigen Höhepunkt erreicht die Verstrickung Firsovs, als er sich in II,15 durch das gemeine Verhalten Čikilevs zu einer Ohrfeige hinreißen läßt. Firsov, der sich in I,5 selbst als ein Künstler eingeführt hat, der sich "für den Menschen in seiner Nacktheit interessiere" und dessen ganzes schöpferisches Streben dahin gehe, den Menschen seines "Ornamentes" - d.h. aller nur aufgesetzten, angelernten Gewohnheiten und Verhaltensweisen - zu entkleiden, um nur den wahren Kern darzustellen, beweist hier seine Inkonsequenz und seinen illusorischen Charakter, indem er jene "nackte Wirklichkeit" (in diesem Fall Manjukins) gar nicht zu ertragen vermag.

Erst gegen Ende von Teil II taucht Firsov wieder auf und zwar fast schon als Karikatur seiner selbst: Er stürzt bei Vekšin herein und verkündet stolz, er habe "endlich die wahre Entblößung der Seele entdeckt" (II, 25: S.312), einer Seele, wie er sie schon immer gesucht habe. (Es stellt sich heraus, daß er einem professionellen Aufschneider begegnet ist, der sich Anatol' vom Ararat nennt und voller Geschichten steckt; gegen ihn sei Manjukin "ein Nichts", da er "ja nicht einmal richtig lügen" könne.) Dann kommt Firsov zur Sache: Er möchte etwas über Vekšins Einbruchstechnik erfahren, etwas Authentisches, etwas aus erster Hand. Mit'ka versteht diesen Wunsch nicht:

"Wozu die Feder mit unserem Leben beschmutzen... Man sollte nur über das schreiben, was in der Welt überhaupt nicht existiert. Du darfst sogar lügen und den Leuten schmeicheln, denn sie lieben das Angenehme und lieben es zu glauben, ringsum sei alles in bester Ordnung." (S.313)

Vekšin hat nicht begriffen, daß Firsovs Kunst genau darauf hinausläuft. Alles, was im III. Teil über Firsov gesagt wird, kann als Illustration dieser ihn charakterisierenden Tatsache aufgefaßt werden: Firsov vernichtet das in seine Hände geratene Vermächtnis Manjukins (III, 7); "... bei Gesprächen hörte er nur das heraus, was seiner eigenen Stimmung entsprach" (III,8); "... sein Schaffen verknäuelte sich unentwirrbar mit seiner Liebesleidenschaft... Der Dolomanova gefiel es, sich in dem Spiegel zu sehen, den Firsov ihr vorhielt - in diesem Spiegel, der alles beängstigend prächtig und blendend entstellte" (III,8); Firsov begeistert sich für einen abgeschmackten Film: "Wer von den Führern der Revolution hätte sich eine solche Glückseligkeit träumen lassen? Links die Tugend, rechts das Böse: in Reihen aufgestellt wie die Soldaten in der Kaserne" (III, 9).

Das ganze Kapitel III,12 ist Firsovs Notizbuch gewidmet, doch die wiedergegebenen Auszüge werden nun, anders als in Teil I, ständig durch die negativ wertenden Anmerkungen des Erzählers unterbrochen ("echt dichterischer Unsinn"; "dieser Unsinn, der nicht einmal eine Zeitungskritik wert wäre").

Die ganze Diskrepanz zwischen Firsovs Werk und der Wirklichkeit wird schließlich in III,17 erhellt, einem der vielschichtigsten Kapitel des ganzen Romans. Hier stellt der Erzähler der "offiziellen" Kritik an Firsovs Werk die eigene und damit auch die eigene Romankonzeption gegenüber. Zum einen wird hier zusammen mit Firsov auch manche schematische Vereinfachung der Kritik jener Zeit ironisiert, und zum anderen setzt sich die (angeb-

lich) wirklichkeitsnähere Betrachtungsweise des Erzählers endgültig gegen Firsovs verklärende Perspektive durch: "Firsov beleidigte die Wahrheit in ketzerischer Art... Er brachte nicht genug Liebe für Mit'ka auf, um über ihn die Wahrheit zu sagen... Um die Handlung in seinem Werk zu verwickeln, schuf der Dichter sehr schlaue erdachte Situationen..." Der auktoriale Übergang zur Fortführung der Handlung läßt jedoch Zweifel daran aufkommen, ob nun tatsächlich eine der Wirklichkeit nähere Darstellungsweise an die Stelle der Verklärung treten wird:

Man betrachtete Mit'ka als den Gegentypus des Menschen der Nachrevolutionszeit. Das Wesen Mit'kas weinte und tobte, aber wer erkannte das? Der absterbende (zum Glück sehr geringe) Teil der russischen Intellektuellen spottete zur Genüge. Oh, diese lebendigen, eisernen Tränen und dieses lautlose Lachen des dreitägigen Leichnams.  
Man hatte Mit'ka samt der Erzählung begraben, doch Mit'ka lebte - der Behauptung des Dichters zum Trotz.  
(S.421)

Die folgenden sechs Kapitel des III. Teils wecken den Anschein, als habe die Gestalt Firsovs im Rahmen dieses Romans ausgedient, doch gleich zu Beginn von Teil IV tritt er wieder in Erscheinung und zwar erneut in einer anderen Rolle. Nach dem objektiven, abseits stehenden Beobachter in Teil I und dem naiven, satirisch verfremdeten Schriftsteller-Spießer in den Teilen II und III schlüpft Firsov jetzt in die tragische Gestalt eines nach dem Erscheinen seines Romans von allen Seiten angefeindeten und an sich selbst zweifelnden Schriftstellers:

Er stellte seinen Schreibtisch wie einen Zaun zwischen sich und die Welt und zog die Bilanz des Vergangenen. Er selbst hatte sich im Schlamm besudelt, einen Menschen nackt der Welt zur Schau gestellt und sich dann eilig in den Schatten zurückgezogen.  
(IV,1: S.457)

Der Erzähler ergreift nun plötzlich Partei für diesen Gescheiterten und gegen die allzu apodiktische Kritik

an seinem Werk. Indem Firsov nun inmitten seiner armseligen häuslichen Verhältnisse und ohne jede Ironie dargestellt wird (IV,2), entsteht ein Bild von seiner Persönlichkeit, das mit den beiden früheren kaum noch etwas gemein hat:

... zu jener Zeit ergab er sich dem Trunk; er trank aus innerem Unbefriedigtsein, aus kritischem Schimpfbedürfnis, trank aus schöpferischen Qualen... Und er sprach viel davon, daß das Buch, in dem sein ganzes Ich enthalten war, im Grunde genommen niemanden in Erstaunen versetzt hatte. (IV,10: S.498f.)

Den tragischen Ausgang seines Romans, den Tod Smurovs (der Name des Diebes bei Firsov), verteidigt er damit, daß er "die Idee und nicht die Persönlichkeit Vekšins verwendet habe... In der Welt gibt es nur Ideen, und ihrer sind nicht viele" (IV,12: S.506).

Firsov hat am Ende nichts dazugelernt: Nach wie vor ist ihm der Zugang zum Verständnis und zur künstlerischen Gestaltung der Wirklichkeit verwehrt. Dieses Unvermögen gewinnt symbolhafte Gestalt, wenn Firsov am Ende des gleichen Kapitels blitzartig die wahren Zusammenhänge (des Diebsgerichtes) durchschaut zu haben glaubt, sich überstürzt auf die Suche nach dem Ort der Tat begibt, um zu retten, was noch zu retten ist - und auf der Straße unter einen Bus gerät (S.511).

Am Ende, in jener Szene der letzten Erniedrigung Vekšins (durch Maša), steht Firsov wieder - wie schon am Anfang des Romans - als bloßer Zeuge abseits (IV,14). Noch immer aber sieht er nicht das, was wirklich geschieht, sondern das, was nach seinen Plänen geschehen sollte, damit es in einem weiteren Werk verarbeitet werden kann. Am Ende des Kapitels stürzt einer der Diebe plötzlich herein und ruft erregt:

"Gemeine Sache! Tolja hat sich erschossen!"  
Seine Mitteilung machte ebensowenig Eindruck (auf Firsov) wie sein verstörtes Aussehen: schmutzig durchnäßt, mit einem abgerissenen Lappen auf dem Knie...  
'Kein Gesicht, eine Eierspeise', dachte Firsov zornig,

und im selben Augenblick eilte schon sein Bleistift in Gedanken über das Papier. (S.522)

Firsovs in IV,15 wiedergegebene Rekonstruktion des Diebsgerichtes ist durchsetzt mit den berichtigenden Anmerkungen des Erzählers. Als jener Augenzeuge, dessen Bericht Firsov diese (fehlerhafte) Rekonstruktion verdankt, schließlich schweigt, gibt sich Firsov zufrieden, denn er "hatte keine Lust, ihn auf nebensächlichen Lügen zu ertappen" (S.527).

Die Nachzeichnung des einen, Firsov zugeordneten Erzählstranges, der mit dem Kapitel IV,15 endet, hat neben der durchwaltenden Tendenz zur Relativierung Firsovs, zu seiner Integration in jene Romanwelt, die er selbst eigentlich nur darstellen wollte, drei deutlich voneinander abgehobene Phasen erkennen lassen, die jeweils durch ganz verschiedene und kaum vereinbare Persönlichkeitsbilder Firsovs gekennzeichnet sind. (Den in IV,14/15 geschlossenen Kreis, d.h. die Anknüpfung an Firsovs Ausgangsposition könnte man eventuell als vierte Phase bezeichnen.)

Ohne die Möglichkeit ausschließen zu wollen, daß der doppelte Bruch in der Darstellung Firsovs auf eine mangelhafte oder überhaupt fehlende Gesamtkonzeption (in Bezug auf diese Gestalt) zurückzuführen ist, liegt es näher anzunehmen, daß Leonov mit Firsov nicht eine einzige, in sich schlüssige Gestalt darstellen, sondern mehrere Alternativen, mehrere schriftstellerische Möglichkeiten "durchspielen" wollte. Daß sich im I. Teil Kritik und Sympathie des Erzählers der Methode Firsovs gegenüber noch die Waage halten, während in IV,14/15 die gleiche Methode nur noch auf Kritik stößt, ließe sich unter dieser Voraussetzung durch die Tatsache erklären, daß sich im Laufe der Entstehung dieses Romans <sup>225</sup>

<sup>225</sup> Teil I wurde im Mai 1925 begonnen und von Januar bis April 1926 fortgesetzt und beendet; Teil II entstand im Juni/Juli 1926, Teil III und IV in der Zeit von

Leonovs künstlerische Position veränderte, daß sich schon in dieser Zeit sein geistiger Umschwung abzuzeichnen begann. Die drei letzten Kapitel des Romans mit der überraschenden und kaum motivierten Läuterung Vekšins scheinen diese These zu stützen.

Es bleibt nun zu untersuchen, wie sich der zweite, den schrittweisen Niedergang Vekšins demonstrierende Erzählstrang neben dem ersten entfaltet. In dieser mit einer geheimnisvollen Aura umgebenen Titelgestalt hat man besonders viele Dostoevskij-Anklänge entdeckt. Mag es auch in der Absicht Leonovs gelegen haben, diesen Eindruck zu erwecken, und mögen zahlreiche, hier nicht näher zu untersuchende Parallelen in diese Richtung weisen<sup>226</sup>, so ist es in einem wesentlicheren Zusammenhang gerade diese Gestalt, an der sich ein entscheidender Mangel des Romans offenbart. Dieser zweite Erzählstrang wirkt im Vergleich mit dem ersten noch sprunghafter und widersprüchlich und ist zudem überladen mit einer Fülle geistesgeschichtlicher und philosophischer Abschweifungen, gegen die sich die lebendige Gestalt Vekšins kaum durchzusetzen vermag<sup>227</sup>. Die logischen Fehlschlüsse in der Gestalt Vekšins erschweren ein Nachzeichnen des ihr zugeordneten Erzählstranges.

---

August bis Oktober des gleichen Jahres. Jede dieser drei Entstehungsphasen wurde durch Reisen unterbrochen. Vgl. Kovalev, Seminarij; a.a.O. S.60f.

<sup>226</sup> Erwähnt seien hier nur das Gespräch Vekšins mit dem Psychater über die Rechtfertigung des Verbrechens (IV,3) und der sowohl an Dostoevskijs "Schuld und Sühne" als auch an Tolstojs "Auferstehung" erinnernde Schluß des Romans. - Über die Spuren Dostoevskijs in Leonovs Werk vgl. die Bibliographie bei Kovalev, Seminarij; a.a.O. S.168f.; N.A.Groznova, Leonov i Dostoevskij, in: Issledovanija, a.a.O. S.110-151 (auch dort zahlreiche Literaturangaben).

<sup>227</sup> Auf nur drei, in Leonov-Interpretationen seltener genannte Motive sei hier hingewiesen: Die Vekšin auf-erlegte Hamlet-Pose (II,15 und IV,5); die biblische Anspielung in IV,8 (Judaskuß, San'ka oder Veksin als Jesusgleiche Gestalt); die Nietzscho-Anlehnung in II,12 ("der Mensch liebt die Peitsche, ja mehr noch: er achtet sie").

Vekšins Niedergang, auf den der Erzähler in periodischen Abständen hinweist ("Mit'ka verfiel immer mehr", II,22; "Mit'ka begann, die Selbstachtung zu verlieren", III,18), steht in einem symbolisch vorausdeutenden Gegensatz zu seinem eigenen Wahlspruch "Immer vorwärts und hinauf!" (I,22; III,15; III,23; IV,2) Noch bevor Vekšin als Titelfigur in der Handlungsgegenwart Gestalt gewinnt, geben die Kapitel I,7-12 einen vielschichtigen Rückblick in seine Vergangenheit. Eingeleitet durch die Nachforschungsergebnisse Firsovs, wird die Erzählung schon in I,7 durch den Erzähler selbst fortgeführt, um dann in I,8/9 zu der weiter ausgreifenden Erinnerung Vekšins und seiner Schwester Tanja überzuleiten.

In I,10 nimmt Firsov den Erzählfaden wieder auf, tritt aber bald darauf wiederum hinter den Erzähler, d.h. hinter die sich wie von selbst entwickelnde Geschichte zurück. Mit der Rückkehr auf die Gegenwartsebene werden die Nachforschungen Firsovs dann noch einmal zum Erzähl-anlaß (I,13).

Diese dritte Phase des I. Teils legt die Ausgangsposition Mit'kas fest, indem sie ihn mit dem "schwarzen Prinzip" Agej Stoljarov konfrontiert. Agej, dessen Bosheit zuvor ausführlich geschildert wurde (u.a. mit dem Hinweis, er könne das Tageslicht nicht ertragen), unterwirft sich Mit'ka in einer emphatischen Szene mit den Worten: "Du sollst mich richten... dir allein will ich mich stellen, denn du bist gut und rein" (I,15: S.101). Die Überhöhung Mit'kas zum Prinzip des Lichts bestimmt seine weitere Charakterisierung in Teil I. So werden ihm Worte in den Mund gelegt, die weder seiner Lage noch seinem geistigen Horizont entsprechen: "Ich leide sehr, Kaša. Aber ein Held muß doch leiden. Du sagst, ich zerstöre die Revolution. Aber zerstöre ich mich nicht selbst? Ach, erlaube doch einem Helden, nicht mit seinem Heldentum zu prahlen, erlaube einem Helden zu schweigen..." (I,23: S.140f.)

Wenn Mit'ka an gleicher Stelle erklärt, er wolle sich



nicht den Anschein eines "ehrlichen Diebes" geben, so hat sich dieser Anschein doch längst zu einer vom Erzähler beabsichtigten Gewißheit verfestigt. Beide Motive, das des Leidens und das des "ehrlichen Diebes", bestimmen den ganzen weiteren Verlauf dieses Erzählstranges.

In der ersten Hälfte des II. Teils wird der Erzählstrang unterbrochen: Während Mit'ka seine Gefängnisstrafe verbüßt, werden in zwei Phasen die Vorgänge in der Wohnung Nr.8 (Manjukin, Zinka, Čikilev) und das verhängnisvolle Zusammentreffen Zavarichins mit Tanja geschildert. Nach diesem sich über ein halbes Jahr erstreckenden Zwischenspiel wird mit dem Erscheinen Vekšins bei Puchov das Leidensmotiv wiederaufgenommen ("Du sollst leiden, Mit'ka, und dich vom Feuer der Seele durchglühen lassen"; II,18: S.283). Diese in einer stark stilisierten Sprache dargestellte Szene konstruiert mit deutlich religiösen Anklängen einen konditionalen Zusammenhang zwischen Vekšins physischem Verfall und seiner inneren Läuterung. Nicht zufällig ist Vekšin wie hier auch in zwei anderen Schlüsselszenen physisch krank: In I,23, nach dem Einbruch, leidet er unter einem Fieberanfall; ebenso hier nach der Entlassung aus dem Gefängnis; schließlich ist die schwere Erkrankung im Anschluß an das Diebsgericht hervorzuheben (IV,15-17), die zu seiner endgültigen Läuterung führt.

Bald nach dem Verlassen Puchovs bleibt Vekšin eine weitere Demütigung nicht erspart: "Ohne Liebe und ohne Freude" läßt er sich mit Zinka ein (Firsov und der Erzähler sehen beide darin eine "Besudelung" - "zapoganil'sja ob Zinku"; S.299) und hat darauf das peinigende Gefühl "ätzender Verdorbenheit"<sup>228</sup>.

<sup>228</sup>

An dieser Stelle kommt eine das Gesamtwerk Leonovs auszeichnende, äußerst puritanische Sexualmoral zum Ausdruck, die alles Geschlechtliche als "schmutzig" auffaßt, zugleich aber den Begriff "Liebe" romantisch verklärt und idealisiert.

Am Ausgang dieses II. Teils findet sich einer der zahlreichen logischen Widersprüche: Schon in II,20 klärt Čikilev in sehr direkten Anspielungen Vekšín über seine verwandtschaftlichen Beziehungen zu Manjukin auf (Mit'ka ist dessen unehelicher Sohn), doch obwohl Vekšín in II,23 obendrein noch die "Beichte" Manjukins liest, begreift er die Zusammenhänge nicht. Da diese Verknüpfung Vekšíns mit dem Schicksal Manjukins in der Folge keine Rolle mehr spielt, bleibt unklar, warum sie überhaupt eingeführt wurde. Teil II schließt mit einer erneuten (doppelten) Erniedrigung: Der sehnsüchtig erwartete Brief aus seiner ländlichen Heimat ist kühl und abweisend (II,24), und ein Einbruch schlägt kläglich fehl (II,25).

Die weiteren Stationen seines Niederganges sind die Reise in die Heimat, wo er erkennen muß, daß man dort nichts mehr von ihm wissen will (III,1-5), der Tod seiner Schwester Tanja (III,18/19) und schließlich die Begegnung mit Atašec, der ihm ein Ultimatum stellt, die Stadt zu verlassen (III,21). Dem Gegenpol, dem Prozeß seiner geistigen Läuterung, sind die Kapitel III,15 (in flammender Rede verteidigt er die Revolution) und III,23 gewidmet. In diesem letzten Kapitel des III. Teils sucht er wiederum Puchov auf - diesmal, um Abschied zu nehmen und in Zukunft seinem Wahlspruch (vgl. o.) zu folgen.

Im IV. Teil verdichten sich die geheimnisvoll verklärenden Elemente der Erzählung: Als letzte Demütigung muß Vekšín die Erkenntnis hinnehmen, daß Maša ihn nicht mehr liebt (daß ihn diese Erkenntnis so sehr trifft, bleibt allerdings rätselhaft; im übrigen wird später, an seinem Krankenlager, deutlich, daß Maša sich ihm doch noch verbunden fühlt); er entdeckt ihr Verhältnis mit Don'ka, und noch einmal klingt das Leidensmotiv an. Maša zu Mit'ka: "Du mußt leiden, aber du willst nicht..." (IV,9: S.497). "Stündlich reifte das Unglück", heißt es

in IV,10, und in IV,12 "kündigt sich das Ende an und damit ein neuer Anfang". Seine physische und geistige Genesung nach der schweren Krankheit wird schließlich nur noch beschrieben und nicht mehr szenisch dargestellt.

Betrachtet man beide Erzählstränge im Überblick (vgl. Tafel Nr.6 im Anhang), so fällt ihre dominierende Rolle im Gesamtgefüge des Romans ins Auge. In unregelmäßigen Abständen lösen sie einander ab, wobei an den Nahtstellen häufig Überlappung eintritt. Die wenigen Fälle, in denen beide Erzählstränge aussetzen, konzentrieren sich, abgesehen von I,1, ausschließlich in den Mittelteilen des Romans, wo ihnen eine retardierende Funktion zukommt.

Alle vier Teile enden mit dem symbolischen Bild der Sonne:

- (I:) Denn wie unglücklich ein Tag auch ausfallen mag, immer birgt er ein wenig Mist und Sonne für einen Sperling. (S.170)
- (II:) Eng umschlungen sahen sie (Zinka und Tanja) zu, wie sich die Sonne lilafarben in der Teekanne spiegelte und allmählich dunkler wurde. (S.323)
- (III:) ... er (Puchov) stand noch immer draußen, blickte in die sternbesäte Finsternis und ahnte in ihr die emporsteigende Sonne. (S.453)
- (IV:) Und als er in den Wald trat..., stieg mit wallender Mähne wie ein ungesatteltes Pferd, das in der Welt seinen Reiter sucht, die Sonne über der Erde empor. (S.540)

Diese vier Bilder unterschiedlichen Sinngehaltes scheinen auf die Existenz eines klar gegliederten, strukturellen Planes hinzuweisen, der sich an dem Erzählstrang Vekšins orientieren sollte. Wenn tatsächlich ein solcher Plan bestanden hat, so ist es Leonov jedoch nicht gelungen, seinen Roman nach ihm zu gestalten.

Den strukturellen Schwächen des Romans entsprechend, bietet auch seine Zeitkurve, die nur unter großen Schwierigkeiten zu konstruieren ist, ein verwirrend unorganisches Bild. In dem der Kritik an Firsovs "Roman im Roman"

gewidmeten Kapitel IV,1 heißt es an einer Stelle:  
 "Andere bemängelten, daß nicht klar zu entnehmen sei, in welchem Jahr die Handlung stattfindet..." (S.458). Zwar ist diese Kritik im Hinblick auf Leonovs Roman nicht ganz gerechtfertigt, da sich aus einem Satz in II,3 ("Lenin liegt auf dem Roten Platz...") und den Entstehungsdaten des Romans mit einiger Sicherheit auf die Zeit seiner Handlung schließen läßt, doch trifft sie im weiteren Sinn tatsächlich einen wesentlichen Sachverhalt: Leonov hat der Zeitstruktur auch dieses Romans so wenig Sorgfalt gewidmet, daß oft unbeabsichtigte Überschneidungen und Lücken entstehen, die das kaum geschlossen zu nennende Gesamtgefüge zusätzlich stören. In II,12 heißt es eingangs: "Es war Anfang Juni.. (S.257), während ausgangs (am Abend des gleichen Tages) von "kühlem Juliregen" (S.243) die Rede ist. Auch das folgende Kapitel, das den anschließenden Tag beschreibt, legt diesen in den Juli (S.244).

Ein weiteres Beispiel: Zwischen III,15 (eine Nacht "Ende Oktober"; S.393) und III,21 ("trübseliger Dezembertag"; S.442) liegen in Wahrheit nur wenige Tage. Diese beiden auffälligsten Beispiele mögen genügen, um den Verzicht auf eine Analyse der Zeitstruktur dieses Romans zu rechtfertigen. Die Kurve (Tafel Nr.3 im Anhang) wurde der Vollständigkeit halber beigelegt.

Ein in struktureller Hinsicht ganz anderes Bild bietet Leonovs vierter Roman "Skutarevskij". Dabei ließe sich mit Recht die Frage stellen, ob es sich in diesem Roman tatsächlich um eine mehrsträngige Erzählweise handelt, ob nicht vielmehr nur Handlung und Gegen-Handlung einander ablösen, ohne daß ein in sich geschlossener zweiter Handlungsstrang entsteht. Weder Vekšin in "Vor" noch Kurilov in "Doroga na okean" kommt im Gesamtgefüge der Romane eine so überragende Bedeutung zu wie hier Professor Skutarevskij, und ein Blick auf den Verlauf der Erzählstränge (Tafel Nr.7 im Anhang) zeigt außerdem,

daß die die Gegen-Handlung tragenden Gestalten (von Anna Skutarevskaja über Petrygin und seine Verschwörer-runde bis hin zu Arsenij Skutarevskij) zwischen dem 18. und dem 25. Kapitel nach und nach von der Bühne des Romangeschehens abtreten.

Dennoch soll "Skutarevskij" hier zur Gruppe der mehrsträngigen Romane Leonovs gezählt werden, da weder in "Barsuki" noch in "Sot'" innerhalb einer Personengruppe so stark differenziert wird wie hier (was durch eine Beschränkung der Personenzahl möglich wurde), und weil zum anderen die Schicksalsfäden der Nebengestalten am Ende auseinanderstreben, ohne sich als bloße "Erfüllungshilfen" des einen, zentralen Erzählstranges zu erweisen und in ihm aufzugehen. Kann man Skutarevskij und Čerimov noch als die zwei Seiten ein und derselben Medaille betrachten, so führt die Darstellung von Ženja, Fedor Skutarevskij und Matvej Nikeič zu selbständigen, sich selbst genügenden Erzähleinheiten.

Wie schon in "Vor" und "Sot'" verknüpft Leonov auch hier den Hauptstrang der Erzählung mit einem Leitmotiv. Doch anders als die Sonne in "Vor" und anders als Uvad'evs Katja-Vision, wird hier das symbolische Bild des Berges seiner strukturbestimmenden Funktion tatsächlich gerecht. Schon in der Ausgangsphase des Romans wird das noch unerkannte Ziel des vor Skutarevskij liegenden Weges angedeutet. Im 2. Kapitel glaubt er noch, sich der Erfüllung seines Traumes von der einsamen Bergeshöhe zu nähern, während er doch in Wahrheit schon hier (mit der Entdeckung der Machenschaften seines Sohnes) den Abstieg ins "utopische Tal" (S.24) begonnen hat.

Dieser Weg wird in vier Phasen zurückgelegt, die man, analog zu den früheren Romanen, als Teile bezeichnen könnte, wenn auch Leonov auf diese Einteilung verzichtet. Die erste dieser Phasen dient wie in allen Romanen Leonovs der Exposition der Handlung. Sie erstreckt sich über die Kapitel 1-9 und führt auf zwei verschiedenen

Generationsebenen in die Verschwörungsthematik ein, die sich zunächst, verborgen hinter Motiven persönlicher Gegnerschaft, nur ahnen läßt. Der lange zurückliegende, entscheidende Bruch zwischen Skutarevskij und Petrygin (Kap.5) ging damals auf eine philosophische Meinungsverschiedenheit zurück, deren politische Konsequenzen sich erst später, eben mit dem Eintritt in die Romanhandlung (Kap.1/2), zu zeigen beginnen. In Kapitel 6 geht die Erzählung mit der Einführung Arsenijs zur Darstellung der zweiten Konfrontation über: Čerimovs und Arsenijs Gegnerschaft steht in einem direkten Verhältnis zu jener der beiden Älteren, die in diesem Viergestirn die Führer- bzw. Verführerrolle einnehmen.

Kapitel 7 schildert die aus Bürgerkriegszeiten stammende und inzwischen längst abgebrochene Verbindung zwischen Arsenij und Čerimov sowie ihr Schicksal in den zwanziger Jahren. Ebenso wie in dem Skutarevskij-Petrygin-Rückblick wird auch hier der Charakterisierung der positiven Gestalt unvergleichlich größere Sorgfalt gewidmet. Über die Feststellung von Petrygins Pessimismus (S.64; gemeint ist skrupellose Bösartigkeit, die sich hinter der Maske eines "geheimnisvoll asiatischen Lächelns" verbirgt: S.45) und von Arsenijs Hang, die Wirklichkeit romantisch zu verklären (S.89), geht die Charakterisierung und Motivierung dieser beiden Gestalten kaum hinaus. Mit dem 8.Kapitel (Begegnung Čerimov - Arsenij als Parallelszene zu Kap.5: Skutarevskij - Petrygin) sind die Ausgangspositionen bestimmt. Die damit abgeschlossene Einführungsphase kann in einen idyllisierenden Seitenblick (Čerimovs Ausflug in die Arbeitswelt seiner Jugend) ausmünden.

Mit der zweiten Erzählphase (Kap.10-16) setzt die eigentliche Handlung des Romans ein: Skutarevskijs doppeltes Dilemma (das fachliche in Kap.10: "(Chanšin) sah die Geschichte eines wissenschaftlichen Problems in ein

Drama Skutarevskijs umschlagen", S.137; das persönliche in Kap.11: "... diese verspätete Revolution (gegen seine Frau) mußte ohnehin einmal kommen", S.154) - dieses doppelte Dilemma gewinnt in der Fuchsjagd-Szene symbolischen Ausdruck: "... merkte er nicht, daß das Fuchschicksal seinem eigenen glich" (Kap.15, S.232).

Wie schon in "Sot'" wird auch im Mittelteil dieses Romans der eigentliche Jäger vorübergehend zum Gejagten, mehren sich die drohenden Vorzeichen, scheint sich der Sieg der Widersacher abzuzeichnen. Doch so wie dort finden sich auch hier unter der Oberfläche bedrohlicher Ereignisse bereits Anzeichen, die die baldige Überwindung dieser "Reaktionsphase" ankündigen. In Kapitel 10 wird das Leitmotiv wiederaufgenommen: Das Dild des jungen, ehrgeizigen Čerimov hat Skutarevskij bewogen, "seinen Berg" zu verlassen ("... er wußte nur zu gut, daß es ihn nur darum von seinem Berg hinabgetrieben hatte, weil er die Frische und Gier einer neuen, zur Ablösung drängenden Rasse spürte"; S.145). Auch die Geschichte der erstaunlichen Karriere des Baders Matvej Nikeič (Kap.12) steht dafür, daß die Zeiten für Petrygin und seine Komplizen in Wahrheit nicht günstig sind. Noch aber scheint sich das Netz um Skutarevskij zuzuziehen, und er selbst trägt zu diesem Anschein bei, indem er sich mit der Bitte um Geld seinem ärgsten Feind ausliefert. Auch das fast völlige Zurücktreten Čerimovs in dieser zweiten Phase (nur in Kap.13 und auch dort nur am Rande tritt er kurz in Erscheinung) macht deutlich, daß es ihre Funktion ist, den dramatischen Knoten zu schürzen.

Das diese Phase abschließende Kapitel 16 wird durch die eingeblendete Geschichte Fedor Skutarevskijs stark ausgeweitet. Bei einer durchschnittlichen Kapitellänge von 15 Seiten umfaßt dieses Kapitel 37 Seiten, von denen etwa 15 ausschließlich Fedor gewidmet sind. Allein daraus ist ersichtlich, daß es sich bei dieser Episode

in struktureller Hinsicht um einen Fremdkörper handelt, den Leonov einfügt, um einige Thesen über Kunst zur Diskussion zu stellen (vgl. o. S. 24f.). Im Übergang zu einer neuen Erzählphase dient sie aber zugleich als retardierendes Moment.

Diese dritte Phase (Kap. 17-21) setzt mit dem Höhepunkt des Kesseltreibens auf Skutarevskij ein ("... seine soziale Schicht stieß Skutarevskij aus"; Kap. 17, S. 276), während sich im Hintergrund aber schon der endgültige Umschwung abzeichnet. Die konspirative Versammlung bei Petrygin wird auf für Leonov ungewöhnliche Weise unter genauer Angabe der Uhrzeit dargestellt. Die Absicht der Verschwörer wird auch hier nicht konkretisiert: Ihr planlos-emotionaler Haß richtet sich selbst im Vergleich mit Čerimovs zielstrebigem Vorgehen ("ein bis aufs i-Tüpfelchen organisierter Mensch"; S. 278), das zur Entlarvung des ersten Gliedes in der Verschwörerkette (Gerodov) führt.

Skutarevskijs Umkehr, sein Einschwenken auf den richtigen Weg, vollzieht sich dank äußerer Einflußnahme: "Čerimov hatte beschlossen, Schicksal zu spielen" (Kap. 18, S. 292). Nicht zuletzt durch die Nähe Zenjas "vergift Skutarevskij seinen Berg" (S. 302), und am Ende dieses Kapitels (18) weist er aufgrund einer glücklichen Eingebung das Geld Petrygins zurück.

Nach und nach verlassen die Widersacher Skutarevskijs den Gesichtskreis des Erzählers: Anna Skutarevskaia in Kapitel 18, Petrygin und seine Komplizen in Kapitel 20, Arsenij schließlich in Kapitel 21 (die spätere Szene an seinem Sterbebett - Kap. 23 - gilt nur noch seinem "menschlich" triumphierenden Vater). Die Entlarvung der Verschwörer und der Ausschluß dieser Personengruppe aus der Romanhandlung sind als objektive Gesetzmäßigkeiten für den Erzähler ebensowenig interessant wie sie überhaupt in Frage gestellt werden. Unter den schicksalhaften Klängen der "programmatisch-reaktionär", ja sogar



"zynisch" interpretierten 15. Rhapsodie von Liszt (S. 340f.) werden sie dem Vergessen anheim gegeben.

"So stieg Sergej Andreiĉ (Skutarevskij) von seinem Berg herab und ließ Freunde, Familie und alte Gewohnheiten zurück", heißt es zu Beginn des 20. Kapitels (S.329); es ist die letzte Erwähnung des Leitmotivs und dient zugleich als Überleitung in die vierte Erzählphase<sup>229</sup>.

Kapitel 22 schildert noch einmal im Überblick die Entwicklung der Forschungsarbeiten im Verlauf des vergangenen halben Jahres. Der Besuch Skutarevskijs am Sterbebett seines Sohnes (Kap.23) dient als Anlaß einer in diesem Rahmen recht fragwürdigen Agitation ("Übrigens verzeih, Senik, ich bin nicht gekommen, um zu agitieren, aber das ergibt sich halt so..."; S.380).

Kapitel 24 sieht Skutarevskij auf der Reise an den Ort der experimentellen Erprobung und läßt ihn auf einem Provinzbahnhof noch einmal mit dem völlig veränderten Matvej Nikeiĉ ("ein positiver Mensch") zusammentreffen. Das veränderte Bild dieses Mannes, dem Skutarevskij sich einst so verbunden fühlte (vgl. Kap.4), bezeichnet zugleich Skutarevskijs eigenes Ziel, von dem ihn jetzt nur noch ein letzter Schritt trennt.

Vor diese letzte Etappe seines "Abstiegs" tritt das retardierende und resümierende Kapitel 25: Hier wird ein überschwengliches Bild der "schönen, neuen Welt" gezeichnet, in der Ćerimov die Führung übernimmt und Zenja und Fedor die hoffnungsvollen Schüler darstellen ("... eine funkelnde Apotheose der Jugend und des unaufhaltsamen Vorwärts"; S.412). Durch die so geschaf-

<sup>229</sup>

Wahrscheinlich ist es vor allem diese letzte Phase des Romans, die manchen seiner Kritiker bewog, ihn als den schwächsten Roman Leonovs zu bezeichnen, denn hier wendet sich alles zum bekannten Klischee (das im übrigen in krassem Gegensatz zur sowjetischen Wirklichkeit der dreißiger Jahre steht). - Vgl. Johannes Holthusen, Russische Gegenwartsliteratur Band 1. Bern 1963 = Dalp-Taschenbücher 368 D, S.149.

fene Voraussetzung vermag das im folgenden Kapitel eintretende Scheitern des Experiments kaum noch als persönliche Tragödie Skutarevskijs glaubhaft zu werden: Die Weichen für die endgültige Integration Skutarevskijs in die "neue Welt" Čerimovs, d.h. der Arbeiterklasse (Kap.28/29) sind längst gestellt.

Die Zeitstruktur des Romans entspricht seiner übersichtlich angeordneten und folgerichtig ablaufenden Handlung. Die Datierung auf die Jahre 1931/32 ergibt sich aus einer Bemerkung in Kapitel 28 ("... am Ende dieses Fünfjahrplans"; S.457) sowie aus der Tatsache, daß der Roman im Juli 1932 abgeschlossen wurde<sup>230</sup>. Die vier Erzählphasen sind auch in der Zeitstruktur deutlich zu erkennen: Von den Rückblenden abgesehen, erstrecken sie sich jeweils nur über einen kurzen Zeitraum. Der fließende Übergang zwischen den Phasen wird jedesmal durch eine Rückblende erreicht, die allmählich zur nächst höheren Zeitstufe hinführt.

Auch in diesem Roman gibt es jedoch noch zeitliche Brüche, die auf ein unverändert geringes Interesse Leonovs an einer schlüssigen, die Handlungsordnung stützenden Zeitstruktur schließen läßt. So heißt es am Ende von Kapitel 22: "Die Dämmerung wich langsam dem Abend, der Abend aber dem Frühling" (S.369), während der Zug, der Skutarevskij im späteren Verlauf des gleichen Abends gen Süden trägt (Kap.24), durch meterhohe Schneeverwehungen aufgehalten wird.

Ebenso wie das Zeitgefühl Skutarevskijs scheint sich auch das Leonovs weder nach dem Kalender noch nach den Zeigern der Uhr zu richten. Für beide äußert sich Zeit in häufig wiederkehrenden Vorgängen, wird spürbar im schwankenden Wechselspiel von Stimmungen, von Sonne und Regen, von Tag und Nacht; der mit mathematischer Präzision vorrückende Sekundenzeiger dagegen wird Skutarevskij ebenso selten als Zeitmesser bewußt wie

<sup>230</sup> Kovalev, Seminarij; a.a.O. S.64.

Leonov. Der Ausdruck "Frühling", um ein Beispiel zu nennen, ist daher oft alles andere als wörtlich zu nehmen, wodurch sich die scheinbaren zeitlichen Brüche in ihrer Mehrzahl erklären. Am Ende des 22. Kapitels findet sich eine Stelle, die diesen Sachverhalt besonders deutlich macht. In Gedanken versunken, blickt Skutarevskij auf die in Dämmerlicht getauchten Straßen und Häuser:

All dies glitt nur über die Oberfläche seines Bewußtseins; da aber flammten die Straßenlaternen auf, und der schlagartig einsetzende Lichterguß erinnerte Sergej Andreič stärker an die Zeit als die Zeiger auf dem Leuchtzifferblatt. (S.369)

Günther Müllers Theorie von der ebenso exakt meßbaren wie interpretatorisch bedeutsamen Relation zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit bedarf angesichts dieses natürlich-existentiellen Zeitgefühls zumindest einer Modifizierung.

Über keinen Roman Leonovs war sich die sowjetische Kritik so uneinig wie über "Doroga na okean"<sup>231</sup>. Dabei richtete sich einer der häufigsten Vorwürfe gegen seine "mangelhafte Komposition"<sup>232</sup>. Kovalev weist diesen Vorwurf zurück, indem er ihn auf ein unzureichendes Studium der strukturellen Konzeption des Romans zurückführt, ohne jedoch seinerseits eine nähere Erläuterung dieser Konzeption zu geben. Es scheint, als könnten beide Positionen gute Gründe zu ihrer Rechtfertigung anführen.

Äußerlich läßt der Roman zunächst kein strukturelles Ordnungsprinzip erkennen. Eine Einteilung in Haupt-Erzählphasen, wie sie sich in "Skutarevskij" anbot, ließe sich hier nur unvollkommen durchführen. Auch der Zeitstruktur lassen sich keine Anhaltspunkte für die

<sup>231</sup> Vgl. die in der Literaturnaja gazeta vom 5.4.1936 (S.1) und vom 10.5.1936 (S.1f.) abgedruckte Kontroverse innerhalb des Schriftstellerverbandes.

<sup>232</sup> V.A.Kovalev, L.M. Leonov, in: Istorija sovetskoj literatury v trech tomach. Band 3 (1941-1957gg.). Moskva 1961, S.235-264; hier S.257.

Existenz eines strukturellen Schemas abgewinnen. Die über 57 Kapitel kontinuierlich fortlaufende Verflechtung verwirrend zahlreicher Erzählstränge und Handlungsebenen macht es dem Leser, der nicht in der Lage ist, den ganzen Roman an einem Tag zu lesen, nicht immer leicht, die Zusammenhänge zu erfassen. Hinzu kommen noch die an drei Stellen übergangslos und unter abruptem Stilwechsel eingebliedeten utopischen Kapitel. Der Streit, ob diese Zukunftsexkurse als "Fundament der ganzen Komposition"<sup>233</sup> oder als überflüssig<sup>234</sup> zu bezeichnen sind, läßt sich kaum entscheiden, da möglicherweise beide Meinungen von einer richtigen Erkenntnis ausgehen: Die einen haben richtig erkannt, daß sich in diesen Kapiteln eine strukturelle Absicht Leonovs äußert; die anderen bestreiten, daß es ihm gelungen ist, eine solche Absicht auch künstlerisch zu verwirklichen.

Betrachtet man den Verlauf der verschiedenen Erzählstränge (vgl. Tafel Nr.8 im Anhang; der in den Kapiteln jeweils dominierende Erzählstrang ist durch Pfeil gekennzeichnet), fällt die fast symmetrische Anordnung der vier utopischen Kapitel (im folgenden: U1 - U4) auf. Als strukturelles Gegengewicht zu diesen Kapiteln müssen die vier historischen Rückblicke betrachtet werden, die Gor'kij - konsequenterweise - gleichfalls als überflüssig ansah<sup>235</sup>. Zwischen U1 (Kap.13: Utro) und U2 (Kap.29: My prochodim čerez vojnu) sind in jeweils gleichen Abständen drei dieser Rückblicke angeordnet (Kap.16, 20, 25), zwischen U2 und U3 (Kap.41: My berem tuda s soboj Lizu) liegt der vierte, und zwischen U3 und U4 (Posleslovie) bleibt der historische Erzählstrang unberührt. Die auf diese Weise strukturell wie thematisch hervortretende Gesamttendenz - die allmähliche Überwindung

<sup>233</sup> M. Levidov, Tvorčeskaja vzvolnovannost' i disciplina, in: Literaturnaja gazeta vom 10.5.1956, S.2.

<sup>234</sup> Vgl. den Briefentwurf Gor'kij's an Leonov im Anhang, Zeile 117 ff.

<sup>235</sup> Ebenda Zeile 123ff.

der historisch bedingten Hindernisse auf dem Weg in eine bessere Zukunft<sup>236</sup> - wird zusätzlich gestützt durch die sich verändernde Rolle Kurilovs innerhalb der utopischen Exkurse: In U1 und U2 steht seine Person noch deutlich im Vordergrund, in U3 beginnt die utopische Bewegung sich selbständig zu machen, in U4 ist Peresyppkin an Kurilovs Stelle getreten. Unter der Voraussetzung dieses strukturellen Schemas wird jener Einwand der sowjetischen Kritik entkräftet, der sich gegen die Einführung der "überlebten Vertreter der Alten Welt" (Pochvisnev, Dudnikov, Kormilicyn) richtet, da diese Gestalten im Roman kein analoges Gegenüber besäßen<sup>237</sup>, kann doch die thematische Absicht des ganzen Romans als diesen Gestalten entgegengesetzte Kraft betrachtet werden. Daß darüber hinaus die Ansicht, "all diese Pochvisnevs und Dudnikovs" nähmen einen unverhältnismäßig großen Raum ein<sup>238</sup>, nicht zutrifft, zeigt schon ein Blick auf den Verlauf der Erzählstränge (Tafel Nr.8): Diesen Gestalten wird überhaupt kein selbständiger Erzählstrang eingeräumt, und sie dienen, wie Pochvisnev, nur als Anlaß für einen Ausflug in die Geschichte, als negativer deus ex machina wie Kormilicyn oder lediglich als Dostoevskij nachempfundener literarischer Typ (Dudnikov), der dem ganzen Vergangenheitskomplex eine abgründig-dämonische Note verleihen soll. Dabei wird das Bild der Vergangenheit selbst gar nicht anhand dieser Gestalten entwickelt, sondern ergibt sich aus den Nachforschungen Peresyppkins und Kurilovs (Volčichins). Dennoch kommt ihnen eine wesentliche strukturelle Bedeutung zu, da nur durch sie

<sup>236</sup> In Kap.19 (Kol'co) ist z.B. von den "verkohlten Armstümpfen der Vergangenheit" die Rede, die sich Gleb in der Gestalt Kormilicyns entgegenstrecken (S.183).

<sup>237</sup> A.Ležnev, "Doroga na okean", in: Literaturnaja gazeta vom 10.5.1936, S.2.

<sup>238</sup> Bruno Jasenskij, Idejnyj rost chudožnika, in: Ebenda; A.S. Ščerbakov, K itogami diskussii, in: Literaturnaja gazeta vom 5.4.1936, S.1.

die Überwindung der Vergangenheit auf der Ebene der Handlungsgegenwart sinnfällig in Erscheinung treten kann: Dudnikov wird mitsamt seiner düsteren Kellerbehausung "eingeebnet" (das Gelände wird für einen Neubau erschlossen), Kormilicyn flieht vor der eigenen Vergangenheit, und Pochvisnevs Romanexistenz wird in ironischer Verfremdung rückwirkend aufgehoben: Als Peresypkin ihn im letzten Kapitel (Posleslovie) aufsuchen will, hat in dem Haus, in dem er wohnte, niemand je etwas von ihm gehört.

Ist die Funktion dieser drei Gestalten damit hinlänglich erklärt, so stößt eine analoge Begründung der Sajfulla-Episode zunächst auf Schwierigkeiten. Dieser Tatar steht in keinerlei Beziehung zu irgendeiner der handelnden Personen (abgesehen davon, daß Gleb Protoklitov sein Vorgesetzter ist). Seine Geschichte, die in Kapitel 37 aufgegriffen und in den Kapiteln 43-45 fortgeführt wird, steht in keinem Zusammenhang mit dem Romangeschehen und wird auch nachträglich nicht motiviert. Sie kann auch nicht einfach als zukunftsorientierte Erzählphase und damit als Teil des strukturellen Gerüsts erklärt werden, da allen anderen, Zukunft oder Vergangenheit betreffenden Episoden ein perspektivischer Fluchtpunkt innerhalb der Romanhandlung gemeinsam ist. Dennoch besitzt die Sajfulla-Geschichte einen bestimmten Stellenwert, der sich aus ihrem Verhältnis zum Haupterzählstrang des Romans ergibt.

Die Phasen dieses Erzählstranges sind die Stadien der sich verschlimmernden Krankheit Kurilovs, dessen periodisch wiederkehrende Schmerzanfälle die Rolle eines partiellen Leitmotivs spielen. In Kapitel 2 und 3 spürt Kurilov "einen stechenden Schmerz im Rücken" (S. 9), der zunächst auf die leichtsinnige Fahrt auf der offenen Lokomotive zurückgeführt wird. Diese Erklärung wird auch in Kapitel 12 (Druz'ja) aufrechterhalten, als

man einen plötzlichen, nun schon heftigen Anfall als "Zipperlein" diagnostiziert (S.113). Spätestens hier jedoch ahnt der Leser schon den wahren Sachverhalt. Das folgende Kapitel (Utro) gilt dem ersten utopischen Exkurs.

In Kapitel 19 (Kol'co), gerade als Gleb Protoklitov sich in die Enge getrieben glaubt, erleidet Kurilov einen noch heftigeren Anfall ("Kurilov kam unsicher dahergewankt, ohne Gürtel und mit erloschenem Gesicht. Er hatte starke Schmerzen..."; S.185). Das folgende Kapitel (Peresytkin iščet dejatel'nost') bringt darauf die ersten Ergebnisse der historischen Nachforschungen Peresytkins.

In Kapitel 22 (Pripadok) wird Kurilov für längere Zeit ans Krankenlager gefesselt, und in Kapitel 26 (Kurilov beret v dolg u Omeličeva) wird endlich zur Gewißheit, was schon in Kapitel 12 (s.o.) und 14 (Marina sostavljaet Žizneopisanie Kurilova) zu ahnen war: Die Ursache der Erkrankung Kurilovs liegt weit zurück in den Tagen des Bürgerkriegs, als er in der Gefangenschaft der Weißen gefoltert wurde ("Damals hatten sich die ersten Anzeichen der Krankheit bemerkbar gemacht"; S.263). Fast genau in der Mitte des Romans entsteht hier ein deutlicher Einschnitt: Die Handlung hat einen Punkt erreicht, an dem die Personen durch ihre Vorgeschichten hinreichend charakterisiert sind, so daß die weitere Erzählung ohne personale Rückblenden auf direktem Weg dem Ende zustreben kann.

"Seit Mitte Januar verschlimmerte sich Kurilovs Zustand", heißt es in Kapitel 28 (Telo; S.279), doch noch einmal stellt sich mit Kurilovs Kuraufenthalt in Borščnja neue Zuversicht ein: Dank Lizas Gegenwart erlebt Kurilov die kurze Phase seiner "zweiten Jugend" (Kap.40: Kurilov izobretaet kurs lečenija), die schon wenige Tage später mit seinem plötzlichen Zusammenbruch und der vorzeitigen Abreise nach Moskau endet (Kap.42: Soldat stučit

veslom v kurilovskuju dver').

An diesem Punkt, da Kurilovs Schicksal sich endgültig dem Ende zuneigt, wird die Sajfulla-Episode eingefügt. Damit wird das sich abzeichnende Ende des einen Helden durch die ersten, mühsamen Schritte eines neuen Helden "kompensiert" und symbolisch aufgehoben. Sajfulla ist bereits Wirklichkeit gewordene Zukunft und steht für die Tatsache, daß jedes Ende, jede persönliche Tragik überall im Land mit einem Neubeginn zusammenfällt. Gerade die fehlende Verbindung zwischen Kurilov und Sajfulla - wie der übrigen Romanwelt überhaupt - soll den dokumentarischen Charakter dieser so zu verstehenden Episode unterstreichen.

Die Sajfulla-Szenen wurden in der sowjetischen Kritik übereinstimmend gelobt. M. Levidov maß ihnen als den "bedeutendsten des ganzen Romans" sogar "wahrhaft Tolstojsche Kraft" zu<sup>239</sup>. Dabei tauchte die Frage nach ihrem strukturellen Stellenwert niemals auf, obwohl gerade diese Frage auf die Spur einer wesentlichen Schwäche des Romans führen kann: Leonov scheint gar nicht versucht zu haben, die drei verschiedenen zeitlichen Ebenen in gleicher Weise mit (romanspezifischem) fiktionalem Leben zu erfüllen. Vergangenheit und Zukunft werden eher in feuilletonistischer oder essayistischer als in romanhafter Weise dargestellt, und selbst die eigentliche Romanhandlung wird schließlich durch einen ähnlich programmatischen Einschub - die Sajfulla-Episode - unterbrochen. Auf diese Weise erreicht Leonov zwar eine vollkommene strukturelle Symmetrie, doch er erreicht sie auf Kosten fiktionaler Geschlossenheit. Mit anderen Worten: Die Struktur verhindert eine organische Entwicklung der angestrebten Perspektive, indem sie über den Gestalten jene "Abstraktionen schweben läßt", vor denen Georg Lukács gewarnt hat<sup>240</sup>. Der Roman

<sup>239</sup> M. Levidov, *Tvorčeskaja vzvolnovannost'*; a.a.O. S.2.

<sup>240</sup> Georg Lukács, *Das Problem der Perspektive*; a.a.O. S.256.



zerfällt, und seine Perspektive wird auf das denkerisch-ideologische Programm des Autors reduziert.

Dieser Sachverhalt macht sich in der Darstellung Gleb und Il'ja Protoklitovs sowie Lizas besonders nachteilig bemerkbar. So überzeugend diese Gestalten im Detail, in ihren menschlichen Reaktionen gezeichnet sind, so sehr läßt ihr Gesamtbild, d.h. die ihnen durch die programmatische Perspektive auferlegte Funktion, eine innere Konsequenz vermissen. Über Gleb schwebt von Anfang an das biblisch-schicksalhafte Diktum Kurilovs: "So ich dich überführe, will ich dich richten" (Kap.7: Žmurki, S.49)<sup>241</sup>, und es müssen erst die Kormilicyn-Intrige (Kap.19, 33, 35), ein Mordanschlag (Kap.48) und schließlich der Versuch, den Bruder in seine dunklen Pläne einzubeziehen (Kap.49), konstruiert werden, um das Eintreffen jener frühen Prophezeiung, die dem Leser an ihrem Ort noch völlig unverständlich erscheinen mußte, zu rechtfertigen<sup>242</sup>.

Liza dagegen soll eine Gestalt mit aufstrebender Entwicklungslinie darstellen. Doch statt einer solchen Entwicklung werden zwei Liza-Gestalten gezeichnet, die nichts miteinander gemein haben: Bis zum Kapitel 27 (Razbitoe koryto) ist sie eine leichtsinnige, willens- und talentlose Schauspielerin, Spielball des eigenen falschen Ehrgeizes in einer korrupten Umgebung; dann, nach dem Scheitern ihrer Ehe, erscheint sie plötzlich als demütig-verständnisvolle Gefährtin Kurilovs, die ihr bescheidenes Talent in den Dienst der sozialistischen Sache stellt und die sich in ehrlicher Selbsteinschätzung und mit erstaunlichem Selbstbewußtsein auf einen neuen, hoffnungsvollen Weg begibt.

<sup>241</sup> Eine Anspielung auf Kurilovs gott-ähnliche Richterrolle findet sich schon in Kap.5 (Kurilov i ego sputniki v Žizni), wo er nur mühsam der Versuchung widersteht, ein unter seinem Fenster stehendes Liebespaar mit einem Pfiff "aus dem Paradies zu vertreiben" (S.23).

<sup>242</sup> Vgl. Gor'kij's Eriefentwurf im Anhang, Zeile 61 ff.

Il'ja Protoklitov schließlich - zwischen Kurilov, Gleb und Liza eine relativ neutrale Gestalt - verläßt seine ganz der Wissenschaft gewidmete Isoliertheit, um sich an die (noch) nichtssagend-oberflächliche Liza zu binden. Dieser Schritt könnte durch die "Geburt der zweiten Liza" nachträglich als gerechtfertigt erscheinen, doch gerade hier trennen sich ihre Wege wieder. Schließlich übernimmt Il'ja bereitwillig die Rolle des Schicksals und überantwortet seinen Bruder der "Gerechtigkeit", obwohl sich beide kurz zuvor offen ausgesprochen und auf ihre Freundschaft getrunken haben (S.505).

Ernest Simmons hat richtig darauf hingewiesen, daß "Doroga na okean" das Ergebnis eines ersten, umfassenden Versuchs war, "einen großen und authentischen Roman über das Zeitalter des neuen sowjetischen Menschen zu schreiben"<sup>243</sup>. Die früheren Helden Leonovs, so fährt Simmons fort, "besaßen noch keine Philosophie der Tat, die fähig gewesen wäre, das moralische Pathos der Zeit, in der sie lebten, angemessen auszudrücken"<sup>244</sup>.

Daß jene "Philosophie der Tat" in diesem groß angelegten Versuch dennoch nicht glaubhafte Gestalt zu gewinnen vermochte, liegt in erster Linie in der Wahl einer die Romanform sprengenden Struktur begründet.

---

<sup>243</sup> Ernest J. Simmons, *Russian Fiction and Soviet Ideology*; a.a.O. S.124.

<sup>244</sup> Ebenda S.125.

## Anhang

### 1. Ein Brief Maksim Gor'kija

Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um den Entwurf eines Briefes, der Leonov nie erreichte und in den nachgelassenen Schriften Gor'kij's gefunden wurde. Da er sowohl wesentliche, "Doroga na okean" betreffende, kritische Gesichtspunkte zusammenträgt als auch Licht auf die Persönlichkeit Gor'kij's wirft, wird er hier in nur unwesentlich gekürzter Form wiedergegeben. Entnommen wurde der Text der 30-bändigen Gor'kij-Ausgabe, Band 30, Moskva 1955, S.399-402. Die Anmerkungen stammen aus gleicher Quelle. (Eigene Übersetzung)

4. Oktober 1935, Tesseli<sup>a</sup>

Lieber Leonid Maksimovič,

ich habe das Manuskript gelesen und hatte den Eindruck eines nicht ganz bewältigten Materials und mangelhafter Ordnung. Möglicherweise ergibt sich dieser Eindruck aus einer fehlerhaften Entwicklung der Handlungslinie. Normalerweise entwickelt sich diese Linie im Roman spiralförmig - entweder auf- oder absteigend -, bei Ihnen aber verläuft sie sprunghaft wie die Fieberkurve eines Kranken und endet, kaum daß sie 58° erreicht hat, mit dem Tod des Patienten. Mit diesem Sinnbild meine ich folgendes:

- 10 Am Anfang des Romans wird die Gestalt Kurilovs vorgestellt. Nach seinen ersten Schritten zu urteilen, war er für mich "Tschekist". Ich, der Leser, habe das Recht zu erwarten, daß mir ein ungewöhnlich interessanter Mann bei der Reorganisation des Eisenbahn-Transportwesens gezeigt wird, einer der größten und bescheidensten "Helden unserer Zeit". Menschen dieses Typs sind bei uns noch nicht so dargestellt worden, wie sie es verdienen, denn diese Menschen formen über den Bereich der eigenen Arbeit hinaus zum
- 20 Schutz der Staatsgrenzen, der Macht des Proletariats und des Lebens seiner Führer das in sozialem Sinne fehlerhafte Menschenmaterial (čelovečij material) zur staatserhaltenden Kraft, bauen Kanäle, bauen die BAM<sup>b</sup> schürfen

<sup>a</sup> Die Datierung stammt von I.P.Ladyšnikov.

<sup>b</sup> Bajkalo-Amurskaja magistral' (BAM).

399 30 Gold auf Kolyma usw. Sie leisten überhaupt eine ungeheuer  
 400 nützlichen Gliedern der Gesellschaft. Unter den "Tsche-  
 kisten" sind gerade diese Gestalten typisch, und eben  
 deshalb habe ich das Recht zu erwarten, daß Kurilov in  
 erster Linie bei der Arbeit gezeigt wird, daß vor meinen  
 Augen das Geheimnis / seiner Technik gelüftet wird, wie  
 er die Faulpelze, die Nichtstuer, die Raffgierigen, die  
 Gauner und Diebe - und alle übrigen Parasiten des Prole-  
 tariats unter den Schmiedehammer nimmt.

Möglicherweise irre ich mich. Kurilov ist kein "Tschekist".  
 Trotzdem: Sie zeigen, wie Kurilov stirbt und nicht, wie er  
 arbeitet. Seine Krankheit und sein Tod sind ohne hinrei-  
 chende Rechtfertigung. Der Leser gewinnt den Eindruck,  
 daß Kurilov stirbt, weil der Autor nicht weiß, was er  
 mit ihm anfangen soll. Kurilov nimmt keinen aktiven An-  
 40 teil an der Entwicklung der Handlungslinie, bleibt irgend-  
 wo an ihrem Rande. Seine abwartende Haltung gegenüber den  
 Protoklitovs ist sehr seltsam und kaum charakteristisch  
 für Männer seines Schlages. Im übrigen: Menschen mit einem  
 Nierenschaden entwickeln stets eine überaus starke sexu-  
 elle Aktivität, und Kurilovs zurückhaltendes Verhältnis  
 zu den Frauen ist (daher) zweifelhaft. Die Brüder Proto-  
 klitov kennt man bereits aus "Skutarevskij", Pochvisnev,  
 Omeličev, die Frauen - all diese Gestalten, die sie frü-  
 her schon genau so ausführlich dargestellt haben, sind  
 50 Menschen, die die Welt als irgendetwas Irreales begrei-  
 fen, sich jedoch zwingen, realistisch über sie zu urtei-  
 len - diese Äquilibrium ist völlig unergiebig und an-  
 scheinend sogar nichtssagend. Über der ganzen Handlung  
 schwebt deutlich der düstere und böse Schatten Dostoev-  
 skijs. Sein rachsüchtiges Verhältnis zu den Menschen  
 wird in überraschend kapriziösen psychologischen "Über-  
 spitzungen" (zagibach) spürbar, die fast allen Helden  
 des Romans eigentümlich sind. Das Auftreten des Chirurgen  
 Protoklitov auf der "Säuberung" des Bruders ist schwer  
 60 verständlich, besonders nachdem sie - Gleb und Il'ja -  
 sich doch "offenherzig" ausgesprochen haben. Das Ver-  
 halten Glebs ist gleichfalls etwas rätselhaft. Er ist  
 ein kluger, umsichtiger Mann, ein guter Arbeiter, er  
 will leben. Es ist ihm klar, daß der Weg zurück, zur  
 Wiederherstellung von Privatbesitz und Klassengesell-  
 schaft versperrt ist. Er ist kein Feigling. Auch für den  
 Roman wäre es wirkungsvoller, für ihn, Gleb, aber cha-  
 rakteristischer gewesen, wenn er bei der Säuberung er-  
 klärt hätte: Der und der bin ich. Er wäre wahrscheinlich  
 70 nicht erschossen worden, sondern man hätte ihn für zehn  
 Jahre nach Pečora, Kolyma oder an die BAM geschickt. Sehr  
 schwach motiviert ist die "Wiedererweckung" Kormilicyns,  
 der überhaupt eine überflüssige Figur zu sein scheint.  
 Insgesamt muß ich sagen, daß das Sujet der Erzählung in  
 meinen Augen unklar und daß ihr gedanklicher Kern unbe-

unbedeutend ist.

Lassen sie mich jetzt einiges zu Einzelheiten, zu den "Details" sagen.

400  
401

80 Auf S.258 sagen Sie: "Die Hände des Meisters sind nie so geschickt wie die wunderbare Macht der Phantasie." Dieser Satz, in der Art, wie sie ihn bringen, kann auf folgende Weise in die Sprache der Idealisten übersetzt werden: Praktische Tätigkeit ist ganz und gar abhängig von rein theoretischen Überlegungen. Phantasie ohne Beziehung zur Praxis besitzt (aber) überhaupt keine "Macht", Phantasie entzündet sich an der Arbeit jener "ungeschickten" Hände, und indem sie diese Hände noch geschickter macht, erreicht sie selbst eine neue Stufe.

90 Liza sagt bei Ihnen: "Das Verständnis einer Sache setzt fleißiges Sammeln von Details voraus." Ihr Roman ist so sehr mit Details überladen, daß ihr Überfluß den Leser zur Raserei bringen kann. Dabei frönen Sie der unangenehmen Angewohnheit, diese Details in die Form von Nebensätzen zu kleiden. Das ganze Manuskript ist übersät mit Klammern, in die der Autor seine völlig unnötige, hochnotpeinliche Autorenmeinung hineinpreßt. Ich kenne keinen Schriftsteller, der sich so grausam in das Leben und Denken seiner Helden eingemengt hätte, wie gerade Sie es tun. Als ob Sie Ihre als quälende Last empfundene Belesenheit  
100 unbedingt loswerden wollten, verstopfen Sie fleißig das Manuskript, spalten den Text, stören den Fluß der Darstellung, sorgen für unnötige Stockungen. Ein Ausspruch Eulers (a), Irod Antipas (b), Sennaxeribs (c), Senecas, der byzantinischen Kaiser usw. usf. auf fast jeder Seite!

Der erste Satz des Romans: "Gespräche mit Freunden bringen die Jugend nicht zurück", ist mißlungen, denn er zwingt den Leser zu fragen: Was dann bringt die Jugend zurück? Meiner Ansicht nach sollte der erste Satz nicht philosophischer, sondern konkreter Natur sein, er muß  
110 den Leser mit einem Bild oder einer Figur konfrontieren, muß einen Eindruck vermitteln und darf keine rationalen Überlegungen auslösen. Eine der ersten Erzählungen Vs. Ivanovs beginnt so: "In Sibirien wachsen keine Palmen." "Das weiß ich", sagte A.A. Blok und fing gar nicht erst an, die Geschichte zu lesen.

401  
402

Auf Seite 195 spricht Sjamka allzu intelligent mit Kuri-  
lov. Das Kapitel "Wir wandern durch den Krieg" würde ich weglassen und zu einer phantastischen Novelle aus der

<sup>a</sup> L.Euler (1707-1783), deutscher Mathematiker, Physiker und Astronom.

<sup>b</sup> Irod Antipa (1.Jahrhundert n.Chr.), Statthalter in Galiläa.

<sup>c</sup> Sennaxerib bzw. Sanxerib (705-681 v.Chr.), assyrischer Herrscher.

"dritten Wirklichkeit" (a) umarbeiten. Ebenso umarbeiten  
 120 müßte man die Erzählung des Gärtners von der Frau, die  
 mit dem eigenen Mann die Ehe brach; da kann ein gutes  
 lyrisches Stück herauskommen.

Die Seiten 262-278 müssen herausgenommen werden, denn  
 das ist ein Aufsatz und zwar ein höchst langweiliger.  
 Wenn Sie ihn aber für unumgänglich notwendig halten,  
 dann ändern Sie bitte die dem Roman Zabellos "Wie das  
 Zemstvo die Eisenbahn baute" entnommene Montage; dieser  
 Roman wurde Anfang der 90er Jahre in "Russkaja mysl'"  
 gedruckt und von der Zensur verboten (b).

130 Sehr gut sind die Kapitel "Sajfulla" und "Ich kehre  
 zurück, Marjam".

S.228: "Daß sich die Medizin häufig irrt, hat auch sein  
 Gutes"; unser Leser kann diesen Satz als Ausdruck eines  
 vulgären, ungebildeten Verhältnisses zur Medizin auffas-  
 sen. Wir leben in einer Zeit der "Revolution der Wissen-  
 schaften", zu denen auch die Medizin gehört.

352: "Wohlstand ohne Kultur - das ist das Bürgertum",  
 ist völlig richtig. Nur kann dieser Satz zu falschen  
 Schlußfolgerungen führen, wenn nicht vom Wohlstand als  
 140 notwendigem Ziel kollektiver Vermögensbildung gesprochen  
 wird.

Außer dem hier Gesagten finden Sie, Leonid Maksimovič,  
 einige Anmerkungen im Text selbst. Natürlich ist es  
 durchaus möglich, daß ich etwas nicht verstanden habe  
 und mein Urteil ein Irrtum ist. Aber das Manuskript ist  
 so überladen mit Material und ist - in meinen Augen -  
 so chaotisch aufgebaut, daß man es noch einmal lesen  
 müßte. Dafür aber fehlt mir leider die Zeit.

Nun, was tuts? "Geschrieben ist geschrieben". Nehmen  
 150 sie es mir nicht übel. Und "Wir wandern durch den Krieg"  
 wäre gut zu überarbeiten und als eigenes Büchlein heraus-  
 zugeben. Sehr zeitgemäß! Das Nachwort würde ich auch  
 herausnehmen. Überhaupt präsentieren Sie selbst sich dem  
 Leser viel zu häufig als handelnde Romangestalt, als  
 aktiver Weggenosse seiner Ereignisse und als Sämann un-  
 nötiger Weisheiten.

<sup>a</sup> In einer Rede während des 2.Vorstandsplenums des Schrift-  
 stellerverbandes hatte Gor'kij gesagt: "Wir müssen neben  
 den zwei Wirklichkeiten der Vergangenheit und Gegenwart  
 unbedingt auch eine dritte kennen, die Wirklichkeit der  
 Zukunft..." (Vgl. Gor'kij, Sobranie sočinenij Band 27;  
 a.a.O. S.419).

<sup>b</sup> M.T.Zabello, Podsečnoe chozjajstvo, ili Zemstvo stroit  
 Železnuju dorogu (Roman), in: Russkaja mysl' (1881) Heft  
 1-4, 6-8.

## 2. Originaltexte

Die vorangestellten Seitenzahlen geben die Bezugsstellen im obigen Text an.

- 140 В Мокром переулке – потому что у Москвы-реки у самой – на углу большого Шукина желторозовый дом стоит о четырех длинных ярусах. Давно, – тому сто лет, и кирпичи, и люли крупней были, – шит был каменный дом этот казенным покромом, без улыбки и тех, кто строил, и тех, кому жить в нем. Был он с теченьем времени заботливо прошиваем железными нитками балок и скреп, но все напрасно. Был и без того дом тот в дряхлости своей столетней крепок, как старый николаевский солдат...
- Нетронутый, несуетливый стариной овеян Секретовский дом. На обширном здесь проходном дворе рядами выстроились извозчики сани. Лошади фыркают и грызут овес. Теплый навоз дымится на снегу. Голубиные стаи, целые облака голубей, лениво вздымаются и снова оседают вокруг лошадиных кормух. Голубь здесь смиренный, доверчивый, с руки берет. Голоса – гулки: железа много. Железные ведут на крыши лестницы, железные караулят у внутренних складов двери, железные галлерейки и стропила, переплетаясь, вьются по стенам. Обсажена голубем и усыпана снежком вся та железная паутина... Глядят Секретовские окна весело: "слава-те, не гробами торгуем!" Быхаловские окна исподлобья глядят. Зимами, как ныне, уныло мерзнут на них укусов мрачные бутылки и сухой горчицы скоробленые коробки. Летами мякнут от жары алые ломти арбуза, кучи перезрелых огурцов, горки румяных, как девки, яблок. Целые стаи устремляются тогда к ним: жирных ленивых мух и тощих зарядских ребят. Тогда и запах в Зарядьи сменяется на арбузный... А запахов здесь много, с них бы и нужно начинать... (В, 18ff.)
- 145 В вечных Пчховских сумерках, под копотным потолком бесменно гудит примус, грея либо чайник, либо паяльник, да еще остервенело хрипит над тисками крупно-зернистый хозяйский рашпиль. Все здесь – и даже сам он, бровастый, черный (– мужики сидят поздно!) и плотный – пропахло тошным вкусом соляной кислоты, когда она ест старую полуду. Ржавел углах железный хлам и позывал на чихание: просил милосердного вниманья самовар с продавленным боком; висело водопроводное колено самого бессмысленного завитка, и еще многое существовало тут, и, между прочим, какая-то колесатая машина, про которую никак не скажешь, часть это или уже само целое. Среди уродов этих... (V, 16)

146 Депо состояло из шести секций; каждую из них промывные канавы делили на ряд стойл, и в них, с плотностью поршней вдвинутые в полутьму, покоились недвижные тела машин. Иные стояли без колес, поднятые на домкратах для обточки, другие как бы зевали разверстыми дымовыми коробками, и видны были расплосованные светом их черные трубчатые внутренности... В прокоптелых воронках на потолке заигрался неверный, чумазный свет, и в сознании отпечатлевались не целостные предметы, как привык мыслить о них разум, а лишь искромсанные части их, попавшие в тусклые, качающиеся световые конуса... Можно было бы обобщить наблюденье и показать, как меняется выражение мира в зависимости от того, освещен ли он ущербной луной, или вспышкой шрапнели, или тленом угасающего костра. С равным правом запах мог лечь в основу описанья, и тогда краской служили бы даже едкий смрад горелой пакли или ядовитый дымок паровозов, стоящих под заправкой, или щекотная смесь пара и перегретого мазута. С неменьшей выразительностью и звук способен был оформить очертания деповского утра. Тогда в звуковой путанице ухо различило бы шумы трудовых процессов – скрежет сверл, или вкрадчивый шелест трансмиссий, или визг напилка, наложенного на подшипниковую бронзу... (D, 337г.)

149 – Это я уж по своему уму решил, – тихо и холодно вступил Гарасим, ударяя себя по бедру высоким картузом. – Хлеба пятьдесят пудов, да три коня, два с подводами. Овсеца я еще прихватил, на лошадок. Лошадка, она любит овсеца...

Лицо Семена супилось по мере того, как высчитывал Гарасим военную добычу. И уже видели барсуки: Семен имеет право требовать отчета, быть неминуемо грозе. Люди зашептались, заколебалось пламя, быстрее задвигались тени по стене.

– Ты уйди, покуда... подыши чистым воздухом! – шепнул Жибанда Шебякину, который притворялся, что дремал.

– Чужое ухо песком засыпать!.. – неожиданно сказал татарченок из двадцать третьей землянки. Только этими словами и выявил он свое присутствие в зимнице.

–... конечно, можно и сосновую кору жрать... и другую разную подлятину! – продолжал Гарасим повышенным голосом, когда Шебякин вышел. – На то и барсуки мы... А только, как я поставлен у вас за каптера, так должен я вас, сто семьдесят ртов, кормить. Да ты меня глазами-то не стражай! Царь каторгой, поп адом... куда же мне, серому, и деваться тогда!? Даве, каб не лошади, как бы мы тебе фершала привезли?..

Гарасим, очевидно, ждал возражений, но тот молчал. Так они и глядели друг в друга при сопящем молчаньи остальных. Жибанда, подобрав щепочку с пола, расщеплял ее на мелочь и откидывал в сторону.

(B, 289)



152 - А ты молодцом, Николай. Ты... ловко. Нет, отец не рассказывал, нет. - Он сам брил себе шею, слегка касаясь бритвой. Тонкие эластичные подтяжки, с рисунчатой выделкой, упруго натянулись, и Кунаева всерьез щекотнула смешная догадка, не сделаны ли они из дамского материала. - Слушай, Николай, а ведь через два месяца ровно десять лет... И вот встретились, как это говорится, во втором воплощении. Странная штука жизнь... и есть в ней все-таки тайны, Николай, которых мы так никогда и не узнаем.

Черимов насмешливо покосился в его сторону, и вот уже ни один из них не испытывал упрека, что со времени давней разлуки они не обменялись и письмом.

- Да, это похоже на тайгу. Все перегнило и стало расти другое. Занятно, конечно...

Арсений перебил его:

- А помнишь, мы собирались навестить Гарасю... - он с особой мягкостью произнес это слово. - Знаешь, я даже хотел разыскивать тебя. Вдруг как-то накатило: ехать, ехать, ехать... Поедем, а?

- Я не помню, о чем ты?

- Когда мы зарывали старика, мы дали обещание посетить его через десять лет. Через два месяца - срок. - И он распространился о Гарасе, возвышая его чуть ли не до былинного старчища, который с рогатиной, один-на-один, вышел на интервентов; он утверждал, что не пришел еще Гомер этого грозного человеческого бунта, потому что зачатки поэм только раскиданы по ветру и многое пока не проросло; скучную гарасину гибель он возвышал до подвига, и если, в конечном итоге, выходило у него не плохо, то оттого лишь, что о смерти и самое дурацкое мудро. Он героизировал все под ряд, потому что тем самим и себе, существованию своему создавал оправданье, теплое и уютное, как селение горнее.

- Едем?

- Пустяки, Сенька. Старик не обидится, он полежит еще. Мы были тогда щенками, он поймет. А полководец он плохой: за один удар все войско свое потерял...

Работать надо, Арсений, а мы все спим.

(Sk, 107f.)

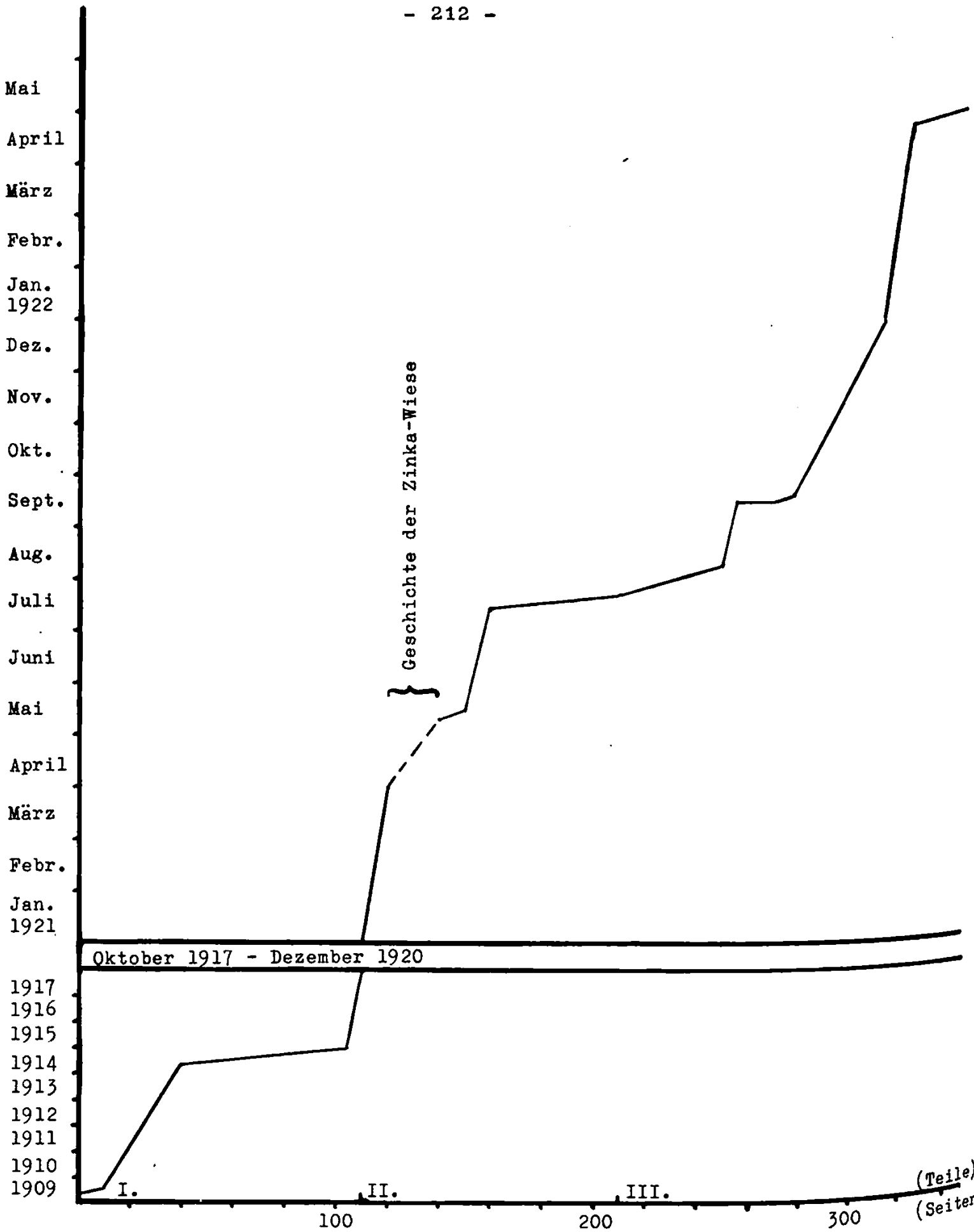
156 Впрочем, заключительный эпизод, когда вдруг раскрылась темная и обильная злом деятельность Глеба, известен мне лишь в передаче Виктора Решеткина. Толковый и такой дельный паренек, когда речь шла о его паровозах, он оказался, по несчастью, совсем беспомощен изобразить в последовательности происшедший скандал. Вдобавок сидел он в предпоследнем ряду и за шумом, хлынувшим тотчас после первых же слов Ильи Игнатьича, мог только догадываться о самом смысле последующих реплик.  
(D, 557f.)

156 Все это были не те подробности, которых мне хотелось. Решеткин так и не объяснил, охотно ли расстался зал с искусным мифом о чудеке-родителе, о человечестве на пружинах и о вареньи со стеклянной начинкой. Зато у него нашлось достаточно точное определение протоклитовского ухода. "Пошел к дверям... и уж не на шубу, а больше на лицо ему глядели. Продолговатое такое и ... точно пчели его покусали. А тишина, хозяин!.. слышно, как у Федьки в депо напилон упал". И еще подробность, которой сперва я не смог подыскать никакого объяснения. Будто бы Скурятников пришел в этот вечер в депо и уселся в уголок и все играл на своей жестяной игрушке, как бы спрашивая совета. (И она, наверно, отвечала ему, что все хорошо, а будет еще лучше! )  
(D, 558f.)

3. T a f e l n

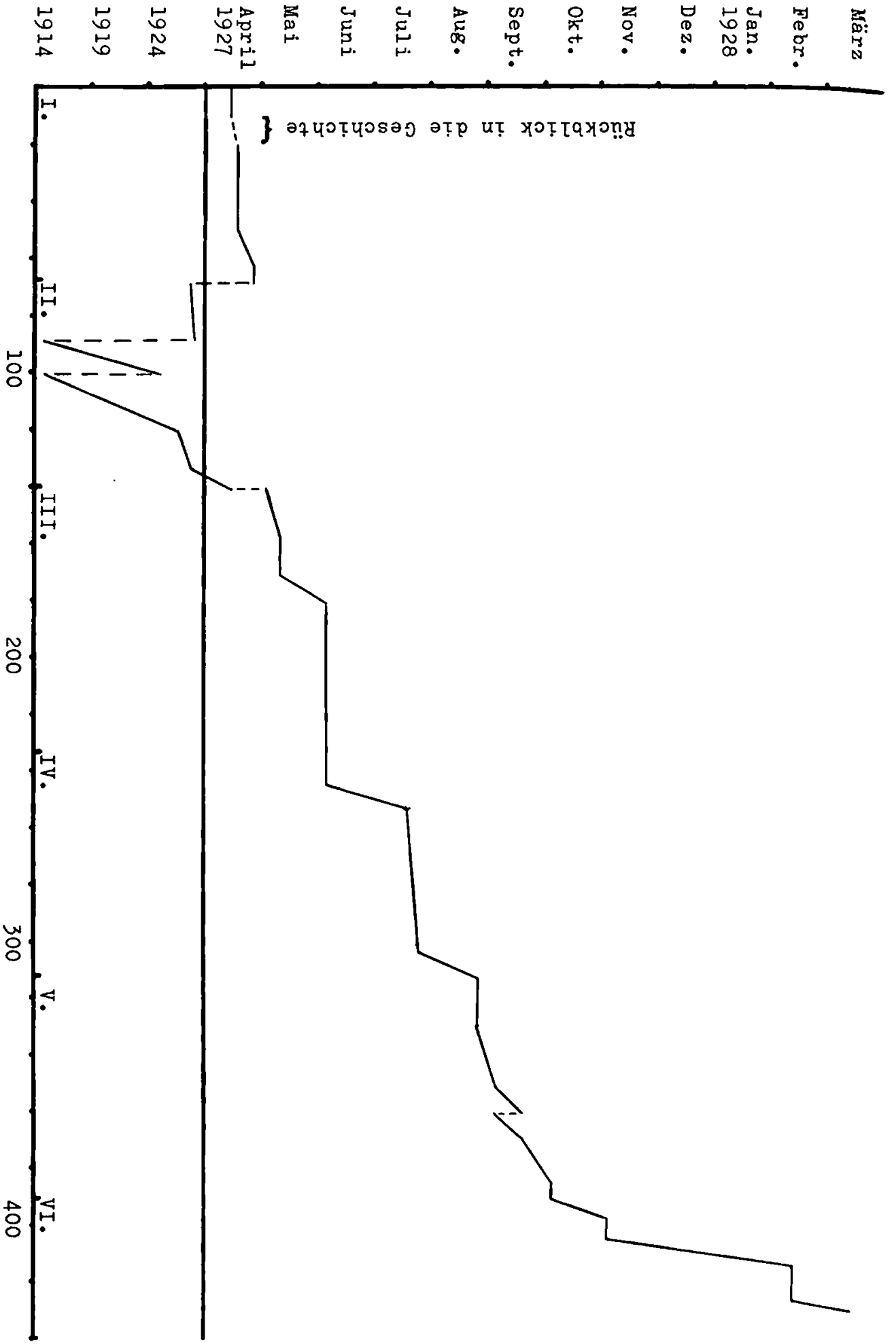
a) Zeit-Diagramme (1 - 5)

b) Verlauf der  
Erzählstränge (6 - 8)



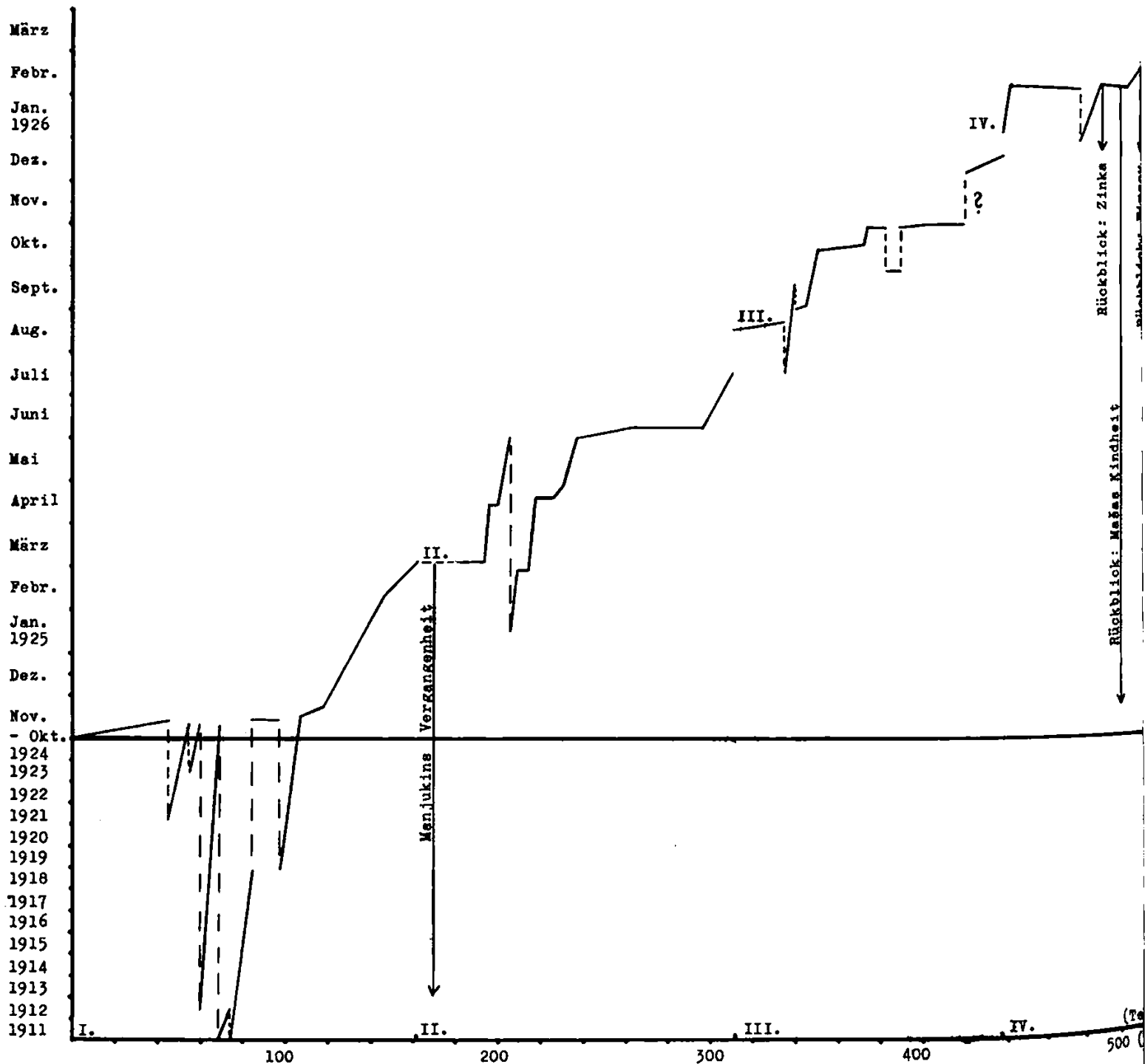
Tafel Nr.1: "Barsuki"

(3.Auflage, Moskva 1927)

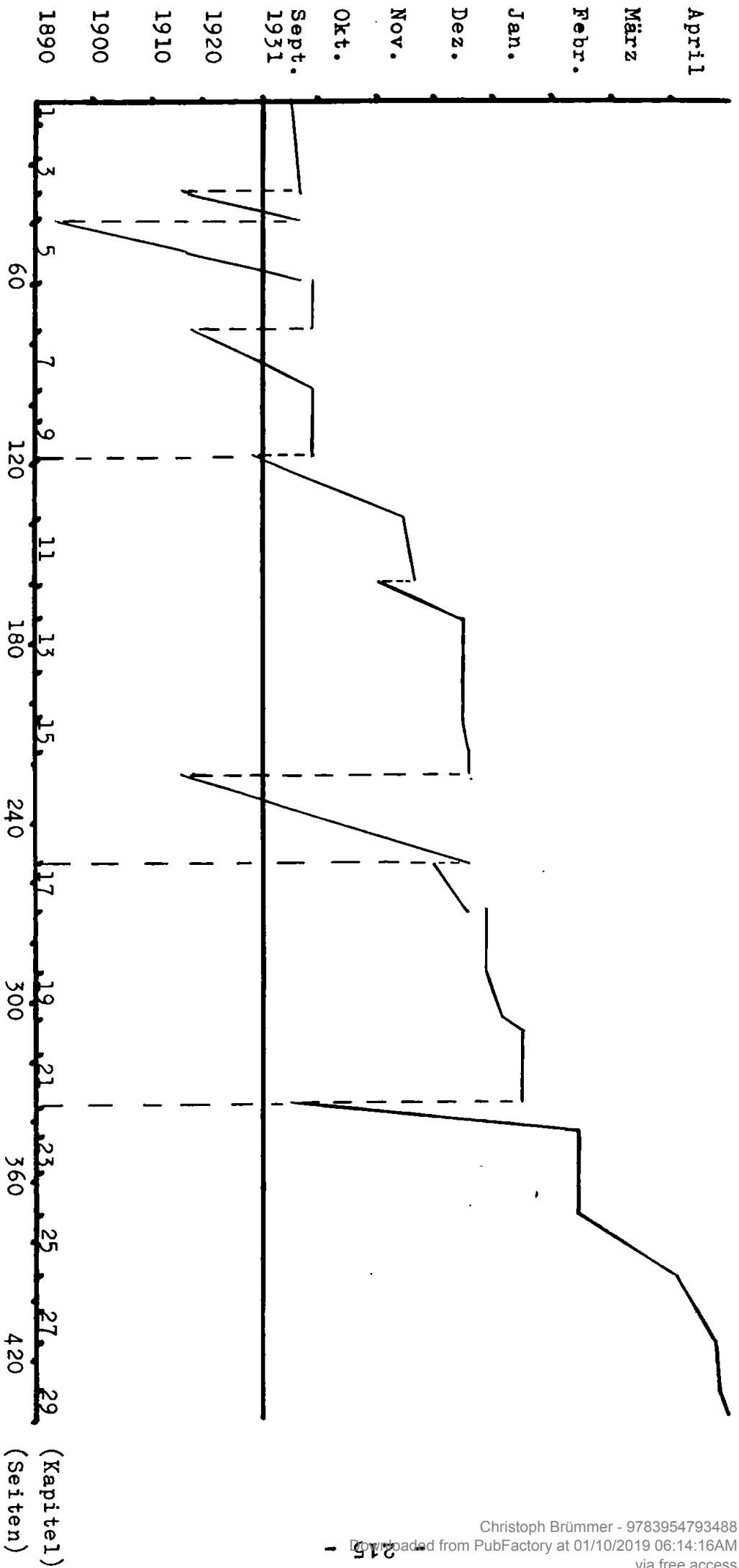


Tafel Nr. 2: "Sot" (Moskva 1932)

(Teile)  
(Seiten)

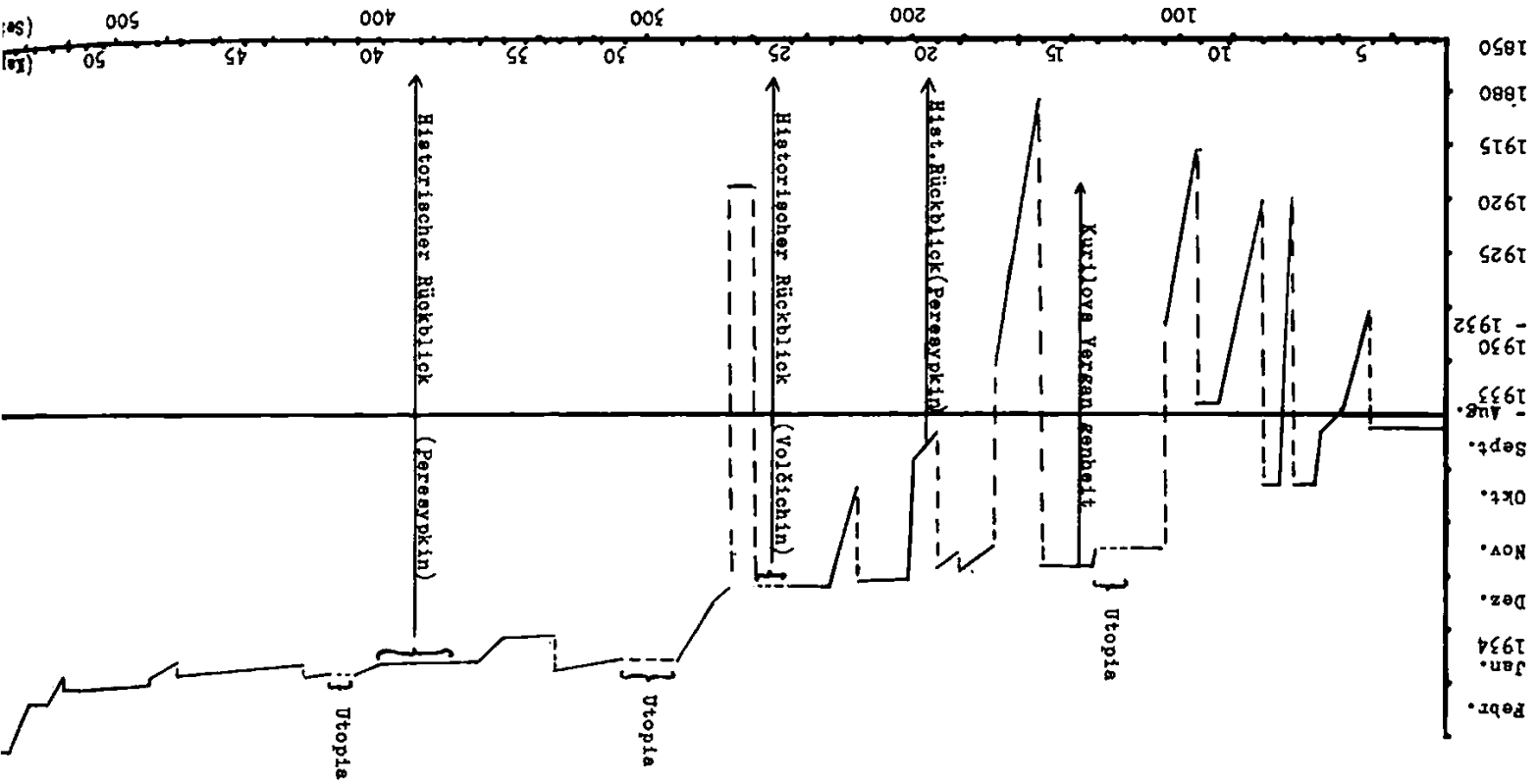


Tafel Nr.3: "Vor" (Moskva, Leningrad 1928)



Tafel Nr. 4: "Skutarevskij" (Moskva 1932)

Tafel Nr. 5: "Doroga na okean" (Moskva 1950)

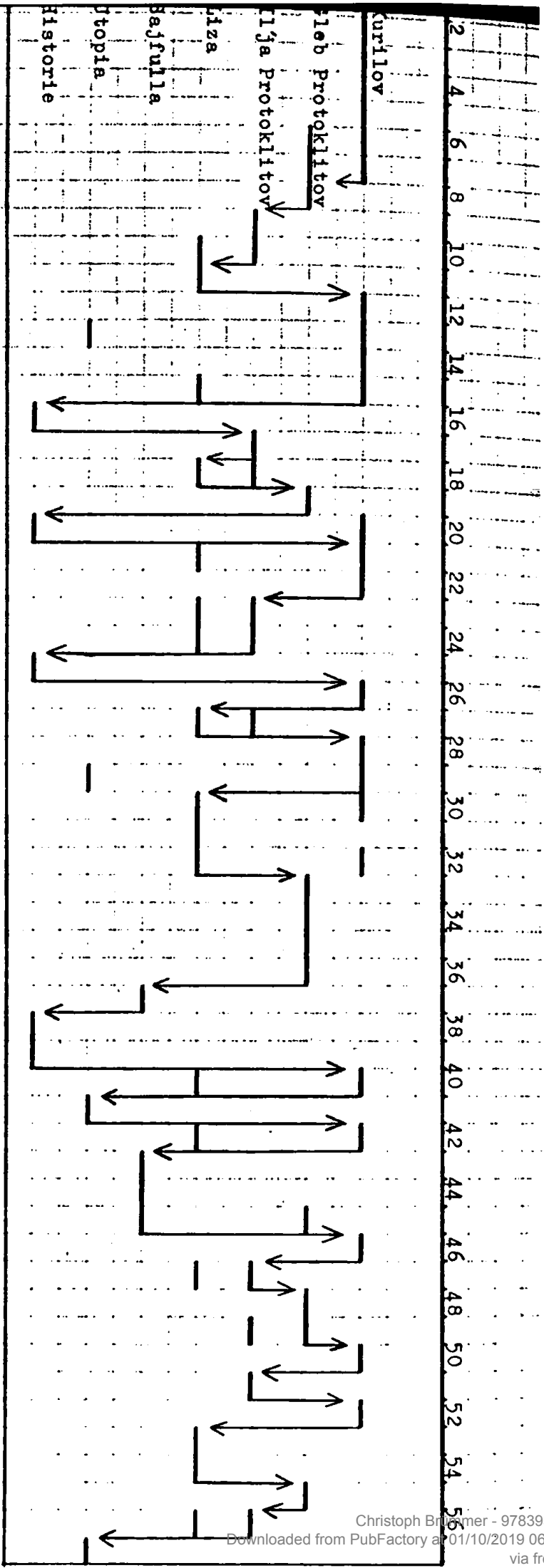






	2	4	6	8	10	12	14	16	18	20	22	24	26	28
Skutarevskij														
Čerimov														
Ženja														
Redor Skutarevskij														
Matvej Niketič														
Arsenij														
Petrygin u.a.														
Anna Skutarevskij														

Tafel Nr.7: Verlauf der Erzählstränge  
in "Skutarevskij"



Tafel Nr. 8: Verlauf der Erzählstränge

in "Doroga na okean"

## 5. Literaturverzeichnis

Es werden nur solche Titel aufgeführt, die zur vorliegenden Untersuchung herangezogen wurden.

### a) Primärquellen

LEONOV, Leonid Maksimovič: Barsuki. Moskva 1927 (3. Auflage).

-- Vor. Roman v 4-ch častjach. Moskva, Leningrad 1928.

-- Sot'. Moskva 1932.

-- Skutarevskij. Moskva 1932.

-- Doroga na okean. Moskva 1950.

-- Sobranie sočinenij. 9 Bände. Moskva 1960-1962.

#### Deutsche Ausgaben:

LEONOV, Leonid: Erzählungen. Gesammelte Prosa in Einzelausgaben. Hrsg. von Harry Burck. Berlin: Kultur und Fortschritt, 1967.

-- Die Bauern von Wory [Barsuki]. Berlin, Wien, Leipzig 1926.

-- Die Dachse. Gesammelte Prosa in Einzelausgaben. Hrsg. von Harry Burck. Berlin: Kultur und Fortschritt, 1967.

-- Der Dieb [Vor]. Berlin, Wien, Leipzig 1928.

-- Aufbau [Sot']. Berlin, Wien, Leipzig 1930.

-- Professor Skutarewski. Gesammelte Prosa in Einzelausgaben. Hrsg. von Harry Burck. Berlin: Kultur und Fortschritt 1968.

-- Weg zum Ozean [Doroga na okean]. Gesammelte Prosa in Einzelausgaben. Hrsg. von Harry Burck. Berlin: Kultur und Fortschritt, 1968.

#### Autobiographische und publizistische Schriften:

LEONOV, Leonid Maksimovič: Avtobiografija, in: Pisateli. Avtobiografii i portrety sovremennych russkich prozaikov. Pod red. Vl. Lidina. Moskva 1926, S.161.

-- Avtobiografija, in: Sovetskie pisateli. Avtobiografii v dvuch tomach. Band 1, Moskva 1959, S.660-666.

-- [O svoej rabote nad knigami "Barsuki", "Vor", "Untilovsk". Otvét na anketu], in: Na literaturnom postu (1926) Nr.2, S.57.

-- [O klassičeskoj literature. Otvét na anketu], in: Na literaturnom postu (1927) Nr.5-6, S.57.

-- [O roli pisatelja v period socialističeskogo stroitel'stva. Otvét na anketu "Pisateli o deklaracii VSP"], in: Literaturnaja gazeta vom 23.12.1929.

-- [Beseda s L. Leonovym: "Put' brigady". (Bericht von der Reise eines Schriftstellerkollektivs nach Mittelasien, März - Mai 1930)], in: Literaturnaja gazeta vom 19.Mai 1930.

- LEONOV, Leonid Maksimovič: [Beseda s korrespondentom "Literaturnoj gazety"], in: Literaturnaja gazeta vom 24.9.1930, S.2.
- [Diskussija vo Vserossijskom sojuze sovetskich pisatelej po voprosam tvorčeskogo metoda. Stenogramma], in: Novyj mir (1931) Nr.10, besonders S.123-125.
- [O novom tipe pisatelja. Otvjet na anketu], in: Na literaturnom postu (1931) Nr.10, S.31.
- Otkrytoe pis'mo Ivanu Naživinu v Brjussel' (Otvjet beloëmi-grantskomu literatoru po povodu ego vyskazyvanij o proizvedenijach L. Leonova), in: Literaturnaja gazeta vom 29.9.1932.
- Prizyv k mužestvu, in: Literaturnaja gazeta vom 16.4.1934, S.2. (Über die Sprache des zeitgenössischen Romans; gegen die Standardisierung des Romangenres in der sowjetischen Literatur.)
- Literatura - vsenarodnos delo. (V svjazi s nagraždeniem Leonova ordenom Trudovogo Krasnogo Znameni), in: Literaturnaja gazeta vom 5.2.1939.
- Sud'ba poëta, in: Novyj mir (1945) Nr.1, S.131-136.
- [O svoich tvorčeskich planach. Otvjet na anketu], in: Literaturnaja gazeta vom 29.12.1951.
- O novom ustave sojuza pisatelej. (Doklad na Vtorom Vsesojuznom s-ezde sovetskich pisatelej), in: Literaturnaja gazeta vom 25.12.1954.
- Stremitel'nyj beg vremeni. (Vospominanija o literature pervych pjatiletok. Charakteristika romana "Sot'"), in: Literaturnaja gazeta vom 5.9.1957.
- [Beseda s korrespondentom gazety "Literatura i žizn'"], in: Literatura i žizn' (1958) Nr.89 (31.10.), S.1.
- [Beseda s korrespondentom "Literaturnoj gazety"], in: Literaturnaja gazeta vom 7.5.1959, S.2.
- Slovo o Tolstom. Reč', proiznesennaja 19 nojabrja 1960g. v Bol'shom teatre SSSR na toržestvennom zasedanii, posvjaščennom 50-letiju so dnja smerti L.N. Tolstogo, in: Lev Tolstoj. Band 1. Hrsg. von der AN SSSR. Moskva 1961 = Literaturnoe nasledstvo Band 69, S.7-22.
- Pochvala žanru. (O naučno-chudožestvennoj literature), in: Literaturnaja gazeta vom 4.8.1962.
- Slava čeloveku! (Reč' na vstreče pisatelej Evropy, posvjaščennoj problemam romana), in: Literaturnaja gazeta vom 8.8.1963.
- Literatura i vremja. Izbrannaja publicistika. Moskva 1964.

#### Bibliographien:

AKIMOV, V.: Leonid Maksimovič Leonov. Ukazatel' literatury. Pod red. L. Kozlovoj. Leningrad 1958.

GEL'FAND, N.V.: Bibliografija tekstov L.M. Leonova. 1915-1962. Moskva 1962.

Russkie sovetskie pisateli. Prozaiki. Bibliografičeskij ukazatel'. Band 2, Leningrad 1964, S.662-721.

b) Sekundärquellen

ARTJUCHIN, N.: "Sot'" Leonida Leonova, in: Na literaturnom postu (1930) Nr.15-16, S.82-88.

BEIBL, J.: Die Bauern von Wory (Rezension), in: Zeitschrift für Bücherfreunde. N.F. 18 (1926) S.205.

BERKOVSKIJ, N.: Bor'ba za prozu, in: Na literaturnom postu (1928) Nr.23, S.28-36; Nr.24, S.16-25.

-- Tekuščaja literatura. Stat'i kritičeskie i teoretičeskie. Moskva 1930, besonders S.16-64.

BOGUSLAVSKAJA, Z.: Leonid Leonov. Moskva 1960.

BOLOTNIKOV, A.: "Doroga na okean", in: Literaturnaja gazeta vom 20.4.1936.

BURSOV, B.: Pisatel' kak tvorčeskaja individual'nost', in: Problemy socialističeskogo realizma. Moskva 1961, S.256-280.

ČERKASOVA, E.T.: O metaforičeskom upotreblenii slov. (Po materialam proizvedenij L.Leonova i M.Šolochova), in: Issledovanija po jazyku sovetskich pisatelej. Moskva 1959, S.5-89.

CVIRKUNOV, V.V.: Problema sjužeta v sovetskom literaturovedenii, in: Problemy socialističeskogo realizma. Moskva 1959, S.305-362.

ĖL'SBERG, Ž.: Sravnenija i metafory kak klassovaja, obrazovaja ocenka ob-ekta opisanija, in: Oktjabr' (1927) Nr.1, S.123-141.

ERŠOV, L.: Tipologija sovetskogo romana, in: Russkaja literatura (1962) Nr.4, S.3-31.

FRIČE, V.: O novom buržua, in: Pravda vom 22.5.1927.

GLAGOLEV, A.: O "Soti" Leonida Leonova, in: Novyj mir (1931) Nr.5, S.162-169.

GORBAČEV, G.: Leonid Leonov, in: Derselbe, Sovremennaja russkaja literatura. 3.Auflage. Moskva, Leningrad 1931, S.149-162.

-- O "Vore" Leonida Leonova, in: Zvezda (1928) Nr.2, S.140-153.

GOR'KIJ, Maksim: [Briefe], in: Sobranie sočinenij v 30-ti tomach. Band 24-30. Moskva 1950-55, passim.

-- [Gor'kij i sovetskie pisateli. Neizdannaja perepiska.] Moskva 1963 - Literaturnoe nasledstvo Band 70, passim.

-- Pis'ma o literature. Moskva 1957.

-- Oeuvre de Léonide Léonov, in: Europe (Paris) 27 (1931) S.196-201.

ILBERG, W.: Positiver Held mit negativen Zügen? Leonid Leonow Roman "Professor Skutarewski", in: Sowjetwissenschaft, Kunst und Literatur 5 (1957) S.923-928.

JASENSKIJ, B.: Idejnyj rost chudožnika, in: Literaturnaja gazeta vom 10.5.1936.

JA. Ė.: "Doroga na okean" Leonida Leonova. (Otčet o dispute, organizovannom redakciej žurnala "Novyj mir"), in: Literaturnaja gazeta vom 5.11.1935.

KIRPOTIN, Vl.Jak.: Romany Leonida Leonova. Moskva, Leningrad 1932.

KOLPAKOVA, E.G.: Romany o socialističeskom stroitel'stve perioda pervoj pjatiletki, in: Doklady i soobščeniya (filol. in-t. Leningr. un-ta), 1950, Heft 2, S.17-47.

KOVALEV, V.A.: Leonid Leonov. Seminarij. Posobie dlja studentov. Moskva, Leningrad 1964.

-- Realizm Leonova. Leningrad 1969.

-- Realizm vyščej točnosti (povešt "Evgenia Ivanovna" Leonova), in: Russkaja literatura 12 (1969) Nr.2, S.67-81.

-- Romany Leonida Leonova. Moskva, Leningrad 1954.

-- Tvorčestvo Leonida Leonova. K charakteristike tvorčeskoj individual'nosti pisatelja. Moskva, Leningrad 1962.

-- Leonov i Gor'kij (Aspekty sopostavitel'nogo izučeniya), in: Russkaja literatura 10 (1967) Nr.2, S.3-24.

-- (Hrsg.): Tvorčestvo Leonida Leonova. Issledovaniya i soobščeniya. Vstreči s Leonovym. Bibliografija. Leningrad 1969.

LEHMANN, Wolfgang: Unser Porträt: Leonid Leonow, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 124 (1957) S.704-705.

LEJTES, A.: Malen'kie nedorazumeniya v seřeznom razgovore, in: Novyj mir (1945) Nr.10, S.156-167 (über "Doroga na okean").

LESS, A.: Rasskazy dlja načinajuščich. "Kak propal rubl'". (Iz vospominanij L.Leonova o načale literaturnogo puti), in: Voprosy literatury (1962) Nr.9, S.237-240.

LEŽNEV, A.: Lučšij roman Leonova. Tvorčeskaja vzvolnovannost' i disciplina, in: Literaturnaja gazeta vom 10.5.1936.

LIBEDINSKIJ, Ju.: Slovo o Leonide Leonove, in: Literaturnaja gazeta vom 30.5.1959.

LOBANOV, M.: Roman L.Leonova "Russkij les". Moskva 1958.

LUNAČARSKIJ, A.: [Otvēt na anketu o lučšem proizvedenii sovremennoj russkoj literatury], in: Na literaturnom postu (1926) Nr.2, S.34.

LUTHER, Arthur: Der Dieb (Rezension), in: Die Literatur 31 (1928/29) S.547.

MOTYLEVA, T.: V sporach o romane, in: Novyj mir (1936) Nr.11, S.206-226.

- MUCHNIC, Helen: Leonid Leonov, in: Russian Review (New York) 18 (1959) Nr.1, S.35-52.
- NEZNAMOV, P.: Sovetskij Čurkin, in: Novyj LEF (1928) Nr.4, S. 40-45 (über "Vor").
- NIKITINA, E.F./ ŠUVALOV, S.V.: Belletristy sovremenniki. Stat' i issledovanija. Band 3: Leonov, Malyškin, Libedinskij, Fadeev. Moskva 1930 (S.3-91: Nikitina, Leonid Leonov. Tematičeskij i stilističeskij analiz).
- NUSINOV, I.M.: Leonid Leonov. Moskva 1935.
- OL'CHOVYJ, B.: O poputničestve i poputčikach, in: Pečat' i revoljucija (1929) Nr.5, S.3-18; Nr.6, S.3-22.
- PERCOV, V.: Pjatiletka i literatura, in: Krasnaja nov' (1935) Nr.4, S.233-243 (über "Sot").
- PEREVERZEV, V.: Novinki belletristiki, in: Pečat' i revoljucija (1924) Nr.5, S.137-138.
- PROCHOROVA, A.V.: O nekotorych čertach tvorčestva Leonida Leonova, in: Izvestija AN SSSR. Otdelenie literatury i jazyka (Moskva) 19 (1960) Heft 6, S.510-522.
- SCHWIEFERT, Fritz: Die Bauern von Wory (Rezension), in: Velhagen und Klasing's Monatshefte 43 (1929) Heft 2, S.584-585.
- SEIFERT, Josef Leo: Der Dieb (Rezension), in: Literarischer Handweiser 66 (1929) Spalte 60.
- SELIVANOVSKIJ, A.: Ob odnoj diskusii, in: Literaturnaja gazeta vom 5.2.1933 (über "Skutarevskij").
- "Doroga na okean" Leonida Leonova, in: Derselbe, V literaturnych bojach. 2., vermehrte Auflage. Moskva 1963, S.285-304.
- Tysjača devjat'sot tridcat' vtoroj, in: Ebenda S.136-139 (über "Skutarevskij").
- SEREBRJANSKIJ, M.: "Doroga na okean", in: Literaturnaja gazeta vom 24.4.1936.
- SEVERIN, Evgenij: "Vor" Leonida Leonova, in: Pečat' i revoljucija (1928) Nr.3, S.96-102.
- SIMMONS, Ernest J.: Russian Fiction and Soviet Ideology. Introduction to Fedin, Leonov, and Sholokhov. New York 1958.
- ŠIRJAKOV, P.P.: Iz tekstologičeskich nabljudenij nad prozoi L. Leonova 20-30-ch godov (po materialam rukopisnogo otdela Puškinskogo doma), in: Russkaja literatura 12 (1969) Nr.2, S.203-208.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor: Manevry, a ne vojna za buduščee, in: Literaturnaja gazeta vom 10.5.1936 (über "Doroga na okean").
- STARIKOVA, E.: Leonid Leonov o pisatel'skom trude, in: Znamja (1961) Nr.4, S.177-189.
- "Russkij les" Leonida Leonova. Vichrov i Gracianskij. Moskva 1963.



- STARIKOVA, E.: Tvorčeskij put' Leonida Leonova, in: L. Leonov, Sobranie sočinenij Band 1. Moskva 1960, S.5-52.
- Poëzija prozy. Moskva 1962 (S.29-66: O romane L. Leonova "Vor").
- O stile Leonida Leonova, in: Znamja (1959) Nr.2, S.210-228.
- Tvorčestvo L.M. Leonova. Moskva 1954.
- STONIER, G.W.: The Thief (Rezension), in: Fortnightly Review 136 (1931) S.272.
- TYSZKO, Alfred: Leonid Leonow. Leben und Werk, in: Der Bibliothekar (Berlin) 11 (1957) S.1026-1031.
- VLASOV, F.: Poëzija žizni. Moskva 1961.
- VORONSKIJ, A.: Literaturnye portrety. Band 1. Moskva 1928 (S.322-350: Leonid Leonov).
- Literaturnye siluëty, in: Krasnaja nov' (1924) Nr.3, S.295-306.
- ZWETOW-DOLINA, W.: Der Dieb (Rezension), in: Orak (München) 24 (1929/30) S.665f.
- "Leonovskaja" konferencija (v Institute ruskoj literatury. Puškinskij dom), in: Literaturnaja gazeta vom 22.11.1962, S.3.
- Ob odnoj maskirovke "levackogo" vul'garizatorstva (Red. atat'ja), in: Literaturnaja gazeta vom 28.1.1932 (über "Sot").
- Sot' (Rezension), in: The Times Literary Supplement (1931) S.1052.
- Sopry vokrug "Skutarevskogo" (v Orgkomitete pisatelej SSSR), in: Literaturnaja gazeta vom 11.1.1933.
- The Thief (Rezension), in: Bookman (London) 80 (1931) S.248.

c) Literaturtheoretisches Schrifttum und Einzeluntersuchungen

- ADORNO, Theodor W.: Form und Gehalt des zeitgenössischen Romans, in: Akzente 1 (1954) S.410-416.
- ASTACHOV, I.B.: Über das Spezifische der Kunst und Literatur. Berlin 1955.
- AUERBACH, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 3. Auflage. Bern 1964.
- BACHTIN, Michail: Slovo o romane, in: Voprosy literatury 9 (1965) Nr.8, S.84-90.
- BEACH, Joseph Warren: The Twentieth Century Novel: Studies in Technique. New York 1932.
- BESENBROUCH, Walter: Zum Problem des Typischen in der Kunst. Weimar 1956.
- BLOCH, Ernst: Literarische Aufsätze (Band 9 der Gesamtausgabe). Frankfurt/Main 1965.
- BRINKMANN, Richard (Hrsg.): Begriffsbestimmung des literarischen Realismus. Darmstadt 1969 = Wege der Forschung Band CCXII.

- COLLINGWOOD, R.G.: Principles of Art. Oxford 1938.
- EJCHENBAUM, Boris: Literatura. Leningrad 1927.
- ENG-LIEDMEIER, A.M. van der: Soviet Literary Characters. An Investigation into the Portrayal of Soviet Men in Russian Prose. 1917-1953. 's-Gravenhage 1959.
- FORSTER, E.M.: Ansichten des Romans [Aspects of the Novel. London 1927] Frankfurt/Main 1949.
- GASIOROWSKA, Xenia: Women in Soviet Fiction 1917-1964. London 1968.
- GROZNOVA, N.A. (Hrsg.): Sovetskij roman, ego teorija i istorija. Bibliografičeskij ukazatel' 1917-1964. Leningrad 1966.
- HAMBURGER, Käte: Das epische Präterritum, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 27 (1953) S.329ff.
- Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung, in: Ebenda 25 (1951) S.1ff.
- Die Zeitlosigkeit der Dichtung, in: Ebenda 29 (1955) S.413ff.
- HEGELE, Wolfgang: Zum Problem des pathetischen Stils in der Dichtung des 20. Jahrhunderts, in: Deutschunterricht 15 (1963) Heft 3, S.83-97.
- HOLTHUSEN, Johannes: Stilistik des "uneigentlichen" Erzählens in der sowjetischen Gegenwartsliteratur, in: Die Welt der Slaven 13 (1968) Heft 3, S.225-245.
- Erzählung und auktorialer Kommentar im modernen russischen Roman, in: Ebenda 8 (1963) S.252-267.
- INGARDEN, Roman: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Darmstadt 1968.
- Das literarische Kunstwerk. 2.Auflage. Tübingen 1960.
- KAYSER, Wolfgang: Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jahrhundert und seine heutige Krise, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 28 (1954) S.417-446.
- Entstehung und Krise des modernen Romans. Stuttgart 1955.
- Das sprachliche Kunstwerk. 12.Auflage. Bern 1967.
- Das Problem des Erzählers im Roman, in: The German Quarterly 29 (1956) S.225-238.
- KLOTZ, Volker (Hrsg.): Zur Poetik des Romans. Darmstadt 1965 - Wege der Forschung Band XXXV.
- KOSKIMIES, Rafael: Theorie des Romans. [Helsinki 1935] Unveränderter reprografischer Nachdruck. Darmstadt 1966.
- KUZNECOV, M.: Sovetskij roman. Moskva 1963.
- LÄMMERT, Eberhard: Bauformen des Erzählens. 3.Auflage. Stuttgart 1968.
- LEPPJANN, Wolfgang: Der sowjetrussische Gesellschaftsroman, in: Osteuropa 7 (1931/32) Heft 1, S.13-17.

- LICHATSCHOW, Dmitrij: Nach dem Formalismus. Aufsätze zur russischen Literatur. München 1968.
- LUBBOCK, Percy: The Craft of Fiction. [London 1921] London 1955.
- LUGOWSKI, Clemens: Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung. Berlin 1932 = Neue Forschung Band 14.
- LUTHER, Arthur: Der geschichtliche Roman in Räterussland, in: Osteuropa 8 (1932/33) S.514-524.
- LAATJE, F.C.: Der Doppelroman. Eine literatursystematische Studie über duplikative Erzählstrukturen. Groningen 1964.
- Literaturnye manifesty. Ot simvolizma k Oktjabrju. Band 1. Hrsg. von N.L.Brodskij u.a. Moskva 1929. Reprögr. Nachdruck, hrsg. von Karl Eimermacher. München 1969 = Slavische Propyläen Band 64, I.
- MARTINI, Fritz: Wandlungen und Formen des gegenwärtigen Romans, in: Der Deutschunterricht 3 (1951) S.5-28.
- MENDILOV, A.A.: Time and the Novel. London 1952.
- MEYER, Herman: Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 27 (1953) S.236-267.
- MEYERHOFF, Hans: Time in Literature. Berkeley 1955.
- MILLER, Norbert (Hrsg.): Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans. Berlin 1965.
- MÜLLER, Günther: Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonn 1946.
- Erzählzeit und erzählte Zeit, in: Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider. Tübingen 1948, S.195-212.
- Zeiterlebnis und Zeitgerüst in der Dichtung, in: Studium Generale 8 (1955) S.594-601.
- Über das Zeitgerüst des Erzählens. (Am Beispiel des "Jürg Jenatsch"), in: Deutsche Vierteljahrsschrift 24 (1950) S.1-31.
- MUIR, Edwin: The Structure of the Novel. London 1928.
- PETSCH, Robert: Wesen und Formen der Erzählkunst. 2.Auflage 1942.
- PÖRTNER, Paul (Hrsg.): Literatur-Revolution 1910-1925. Dokumente, Manifeste, Programme. 3 Bände. Darmstadt 1960.
- RAGLAN, Lord: The Hero: A Study in Tradition, Myth, and Drama. 2.Auflage. New York 1956.
- SARTRE, Jean Paul: Was ist Literatur? Ein Essay. 8.Auflage. Hamburg 1967.
- SEIDLER, Herbert: Dichterische Welt und epische Zeitgestaltung, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 29 (1955) S.390-413.
- SETSCHKAREFF, Vsevolod: Zwei Tendenzen in der neuen russischen Literaturtheorie, in: Jahrbuch für Ästhetik 3 (1955-57) S.94-107.
- SIMMONS, Ernest J.: Der Mensch im Spiegel der Sowjet-Literatur. Stuttgart 1956.

- ŠKLOVSKIJ, Viktor: O teorii prozy. 2.Auflage. Moskva 1929.
- SOMMERFELD, Martin: Romantheorie und Romantypus der deutschen Aufklärung. Reprgr. Nachdruck. Darmstadt 1965.
- STANZEL, Franz. K.: Die typischen Erzählsituationen im Roman. Wien, Stuttgart 1965 = Wiener Beiträge zur englischen Philologie Band 63.
- Typische Formen des Romans. 2.Auflage. Göttingen 1965.
- THUN, N.: Probleme einer historisch-dialektischen Romantheorie, in: Zeitschrift für Slavistik 13 (1968) S.525-531.
- TIMOFEEV, L.: Teorija literatury. Moskva 1945.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris: Teorija literatury: Poëtika. 6.Auflage. Leningrad 1931.
- O stiche. Stat' i. Leningrad 1929.
- VINOGRADOV, V.: Poëtika. Leningrad 1926.
- VORONSKIJ, A.K.: Literaturnye tipy. 2.Auflage. Moskva 1927.
- Literaturnye zapisi. Moskva 1926.
- WALZEL, Oskar: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Fotomechanischer Nachdruck. Darmstadt 1957.
- WANGENHEIM, Inge von: Weitere Fragen zum Sozialistischen Realismus, in: neue deutsche literatur (1968) Heft 1.
- WEIMANN, Robert: Erzählsituation und Romantypus. Zu Theorie und Genesis realistischer Erzählformen, in: Sinn und Form 18 (1966) Heft 1, S.109-133.
- Erzählstandpunkt und point of view, in: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik 10 (1962) S.369-416.
- WELLEK, René/ WARREN, Austin: Theorie der Literatur [Theory of Literature. New York 1942] Berlin 1966.
- ŽIRMUNSKIJ, Viktor: Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft, in: Zeitschrift für slavische Philologie 1 (1924) S.117-152.
- Voprosy teorii literatury. Leningrad 1928.

#### d) Literaturgeschichtliches Schrifttum

- ARSENIJEV, Nicolas von: Die russische Literatur der Neuzeit und Gegenwart in ihren geistigen Zusammenhängen. Mainz 1929.
- ASTROW, Wladimir: Die Entwicklung der sowjetrussischen Literatur, in: Osteuropa 2 (1926/27) S.1-25.
- Die Föderation der Sowjet-Schriftsteller. Eine Übersicht über die neueste Entwicklung der sowjetrussischen Literatur, in: Ebenda S.663-672.
- Grundprobleme der Sowjetliteratur, in: Ebenda S.567-588.

- GORBAČEV, Georgij Efimovič: Dva goda literaturnoj revoljucii. Kritičeskie i polemičeskie stat'i 1924-26 gg. Leningrad 1926.
- Sovremennaja russkaja literatura. Obzor literaturno-ideolo-  
gičeskich tečenij sovremennosti i kritičeskie portrety  
sovremennyh pisatelej. Moskva, Leningrad 1928.
- EHRENBURG, Ilja: Randbemerkungen zur heutigen russischen Lite-  
ratur, in: Slavische Rundschau 2 (1930) S.81-88.
- ERLICH, Viktor: Russischer Formalismus. München 1964.
- ERMOLAEV, Herman: Soviet Literary Theories. 1917 - 1934. The  
Genesis of Socialist Realism. Berkeley, Los Angeles 1963.
- ERŠOV, L.: Pafos tvorčeskogo truda v sovjetskoj literature 20-30-  
ch godov, in: Voprosy sovjetskoj literatury. Band 7. Moskva, Lenin-  
grad 1958, S.100-105.
- Russkij sovjetskij roman (Nacional'nye tradicii i novatorstvo).  
Moskva 1967.
- HOLTJUSEN, Johannes: Russische Gegenwartsliteratur Band 1: 1890-  
1940. Bern 1963 = Dalp-Taschenbücher Band 368 D.
- KOVALEV, V.A. u.a. (Hrsg.): Istorija russkogo sovjetskogo romana.  
2 Bände. Moskva 1965.
- KUHNKE, U.: Rezeption sowjetischer Prosaliteratur bis zur Gründung  
der Deutschen Demokratischen Republik, in: Zeitschrift für Sla-  
vistik 13 (1968) S.573-579.
- LEPPMANN, Wolfgang: Die Entwicklung der Literaturgruppen in  
Sowjetrussland, in: Osteuropa 5 (1929/30) Heft 4, S.215-235.
- LUNAČARSKIJ, A.: [Vystuplenie na dispute "Pervye kamni novoj  
kul'tury" (9.2.1925)], in: Novoe o Majakovskom. Moskva 1958 =  
Literaturnoe nasledstvo Band 65, S.32-35 und passim.
- L'VOV-ROGAČEVSKIJ, V.: Novejšaja russkaja literatura. 6.Auflage.  
Moskva 1927.
- Očerki proletarskoj literatury. Moskva, Leningrad 1927.
- NIKITINA, E.F.: O masterskoj sovremennoj chudožestvennoj prozy.  
Band 1. Moskva 1931.
- PIPER, D.G.B.: Formalism and the Serapion Brothers, in: The  
Slavonic and East European Review (1969) Heft 1, S.78-93.
- POZNER, Vladimir: Littérature Russe. Panorama de la littérature  
Russe contemporaine. Paris 1929.
- SLONIM, Marc: Soviet Russian Literature: Writers and Problems  
1917-1967. Revised edition. New York 1967.
- Modern Russian Literature. From Chekhov to the Present.  
New York 1953.
- VINOGRADOV, Viktor: Očerki po istorii russkogo literaturnogo  
jazyka 17-19-go vekov. Moskva 1934.
- ZAVALISEIN, Vyacheslav: Early Soviet Writers. New York 1956.

## e) Literatursoziologisches Schrifttum

- ARVATOV, Boris: O formal'no-sociologičeskom metode, in: Pečat i revoljucija (1927) Nr.3, S.54-64.
- CAUDWELL, Christopher: Illusion and Reality. London 1937.
- CEJTLIN, A.G.: Trud pisatelja. Voprosy psichologii tvorčestva, kul'tury i tehniki pisatel'skogo truda. 2.Auflage. Moskva 1968.
- DAICHES, David: Literature and Society. London 1938.
- DEMETZ, Peter: Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus. Stuttgart 1959.
- DUNCAN, Hugh Dalziel: Language and Literature in Society, with a Bibliographical Guide to the Sociology of Literature. Chicago 1953.
- EASTMAN, Max: Artists in Uniform. New York 1934.
- The Literary Mind: Its Place in an Age of Science. New York 1931.
- ESCARPIT, Hobert: Entwurf einer Literatursoziologie [Sociologie de la littérature. Paris 1958] Köln, Opladen 1961.
- FREVILLE, Jean (Hrsg.): Sur la littérature et l'art (Marx, Engels, Lenin, Stalin). 2 Bände. Paris 1936.
- FRIČE, V.: Sociologija iskusstva. Moskva 1929.
- FÜGEN, Hans Norbert (Hrsg.): Wege der Literatursoziologie. Neuwied 1968.
- GUERARD, Albert Léon: Literature and Society. New York 1935.
- KAZIN, Alfred: On Native Grounds. New York 1942.
- LIFSCHITZ, M. (Hrsg.): Marx/Engels. Über Kunst und Literatur. Berlin 1949.
- LUKÁCS, Georg: Schriften zur Literatursoziologie. Neuwied 1961 = Soziologische Texte Band 9.
- MANNHEIM, Karl: Ideologie und Utopie. Bonn 1930.
- MEHRING, Franz: Zur Literaturgeschichte von Hebbel bis Gorki. (Band 2 der gesammelten Schriften und Aufsätze). Hrsg. von Eduard Fuchs. Berlin 1929.
- NIEMANN, Ludwig: Soziologie des naturalistischen Romans. Berlin 1934 = Germanistische Studien Band 148.
- NIKITINA, E.F.: Russkaja literatura ot simbolizma do našich dnejj. Literaturno-sociologičeskij seminarij. Moskva 1926.
- PLEKHEANOV, Georgi V.: Art and Society. New York 1936.
- READ, Herbert: Art and Society. 3.Auflage. London 1956.
- REARVEY, George: Soviet Literature Today. New Haven 1948.
- RÜELE, Jürgen: Literatur und Revolution. Die Schriftsteller und der Kommunismus. Köln, Berlin 1960.

- SAKULIN, N.P.: Die russische Literatur. Wildpark-Potsdam 1927.
- Sociologičeskij metod v literaturovedenii. Leningrad 1925.
- SCHÜCKING, L.L.: Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. 2.Auflage. Leipzig 1931.
- SENGLE, Friedrich: Wunschbild Land und Schreckbild Stadt, in: Studium Generale 16 (1963) S.619-631.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor: V zaščitu sociologičeskogo metoda, in: Novyj LEF (1927) Nr.3.
- TROTZKIJ, Leo: Literatur und Revolution [Literatura i revoljucija. Moskva 1924] Berlin 1968.
- VORONSKIJ, A.K.: Proletariat i literatura. Sbornik statej. Leningrad 1925.
- WITTE, W.: The Sociological Approach to Literature, in: Modern Language Review 36 (1941) S.86-94.
- VOZNESENSKIJ, A.N.: Poiski ob-ekta (K voprosu ob otnošenii metoda sociologičeskogo k formal'nomu), in: Novyj mir (1926) Nr.6, S.116-128.

## N a c h b e m e r k u n g

Die vorliegende Untersuchung ist auf Anregung von Herrn Prof. Dr. Alois Schmaus entstanden und wurde im Wintersemester 1970/71 von der Philosophischen Fakultät der Universität München als Dissertation angenommen.