

Gerigk, Horst-Jürgen:

Die Russen in Amerika.

Dostojewskij, Tolstoj, Turgenjew und Tschechow in ihrer Bedeutung für die Literatur der USA.

Hürtgenwald: Pressler 1995. 514 p.

Rezensiert von: Ulrich Schmid

(Slavisches Seminar, Universität Basel)

Es ist ein ambitiöses Thema, dessen sich der Heidelberger Komparatist Horst-Jürgen Gerigk in seinem Buch *Die Russen in Amerika* annimmt.¹ Einschränkungen sind geboten, und Gerigk nimmt sie vor. Grundsätzlich sind – so Gerigk – in den USA vier Rußlandbilder auszumachen: Zunächst gibt es zwei spiegelbildliche Konzeptionen, die beide die Revolution als Wendepunkt ansehen und entweder den Sowjetstaat gegenüber dem vorrevolutionären Rußland abwerten oder umgekehrt. Eine dritte Konzeption, die vor allem von der russischstämmigen jüdischen Emigration unterstützt wird, interpretiert Rußland und Amerika im Licht der biblischen Überlieferung als ägyptische Gefangenschaft bzw. als Gelobtes Land. Gerigk rückt jedoch in seiner Untersuchung das vierte Element in das Zentrum des Interesses: Im Gegensatz zu den drei skizzierten Rußlandbildern, die politische Klischees implizieren, geht es hier um die literarische Spur, die sich vom Werk der russischen Klassiker ins kollektive Bewußtsein der Vereinigten Staaten verfolgen läßt.

Schon eine oberflächliche Sichtung der Problematik legt eine bemerkenswerte Verengung des amerikanischen Blickwinkels offen: Die Rezeption der russischen Literatur konzentriert sich in den USA auf vier Schriftsteller: Dostoevskij, Tolstoj, Turgenjev und Čechov. Als großer Abwesender fällt Puškin auf. Gerigk weist zu Recht darauf hin, daß die Vernachlässigung der für das literarische Selbstbewußtsein Rußlands so zentralen

Figur Puškins kaum auf die schwere Übersetzbarkeit seiner poetischen Werke zurückgeführt werden könne. Viel plausibler erscheint die Erklärung, daß Puškins Thematik, die ja auch in seinen Erzählungen vorliegt, nicht als typisch russisch empfunden wird. Als Ausnahme in der amerikanischen Rezeption von russischer Literatur muß deshalb ein paradoxerweise formal höchst konservatives Avantgardeexperiment gelten: Vikram Seths "Roman in Versen" *Golden Gate* (1986) führt Evgenij Onegin nach San Francisco.

Demgegenüber kann festgehalten werden, daß sich das Werk der genannten vier Schriftsteller viel leichter mit einem einflußsichernden Etikett behaftet läßt. Die einseitige Festlegung kann zwar der thematischen Bandbreite dieser Autoren nicht gerecht werden, determiniert aber die wirkungsträchtige Einheitlichkeit der literarischen Vorbilder. Dostoevskij als Kriminologe, Tolstoj als Kriegsschriftsteller, Turgenev und Čechov als Gestalter der Hinfälligkeit des Schönen – dies sind die Stereotypen, die in den USA literarisch produktiv geworden sind.

Mit interpretatorischer Virtuosität legt Gerigk dar, weshalb gerade das Verbrechen für Dostoevskij das zentrale Thema seines Schaffens darstellt. Sowohl in *Prestuplenie i nakazanie* (1866) als auch in *Bratja Karamazovy* (1880) geht es Dostoevskij nicht so sehr um die Darstellung der Aufklärung eines Kriminalfalls, hier wird vielmehr eine Genealogie des Bösen vorgelegt. Die Handlungskonstruktion beider Romane spiegelt in allen Details Dostoevskijs Morallehre: Das Böse entsteht nur, weil es gewollt wird. Die äußerste Hilflosigkeit der Opfer stellt die absolute Entschlußfreiheit und damit auch die Schuldfähigkeit des Täters sicher. Nach vollbrachter Übeltat bleiben dem Sünder nur drei Auswege offen: Reue, Flucht ins Ausland oder Selbstmord. Die juristische Aufarbeitung des Bösen erfüllt bei Dostoevskij eine besondere Funktion: Die Annahme der Strafe erlaubt dem Übeltäter den Verbleib in Rußland, dem Ort der Sittlichkeit, und in der Mitte der Menschen. Hervorzuheben ist dabei die Logik des Justizirrtums, die in *Bratja Karamazovy* geradezu die Pointe von Dostoevskijs Morallehre ausmacht. Der im Sinne des Gesetzes unschuldig verurteilte Dmitrij trägt die metaphysische Schuld am Tod seines Vaters: In ihm ist der Tötungswunsch bis zum Tatentschluß gereift. Hier liegt Dmitrijs Schuld, die er schließlich anerkennt und für die er zu büßen bereit ist.

Vor dem ideologischen Raum, den Dostoevskij für die literarische Abhandlung des Verbrechens abgesteckt hat, entfallen amerikanische Werke, die sich derselben Thematik widmen, das Besondere ihrer Konstruktion. Gerigk führt die Abwandlung von Dostoevskijs Muster u. a. an Theodore Dreisers *An American Tragedy* (1925), Richard Wrights *Native Son* (1940) und William Faulkners *Sanctuary* (1931) vor. Harold Blooms Formel "The Anxiety of Influence" bezeichnet auf präzise Weise die ambivalente Abhängigkeit der amerikanischen Schriftsteller von ihrem ideologischen oder poetologischen Vorbild. Wie Dostoevskij zeichnet Dreiser in seinem Roman das Psychogramm eines Mörders, der seiner Tat nicht gewachsen ist, im Gegensatz zu Dostoevskij kommt der Strafe hier jedoch kein kathartischer Effekt zu.

Wright's Aufarbeitung der amerikanischen Rassenproblematik blendet aus Dostoevskijs Konstruktion die Mordabsicht aus: Ein Schwarzer, der aus Überangepaßtheit an die weiße Gesellschaft versehentlich tötet, nimmt schließlich eine Strafe an, die ihn zwar als Unschuldigen trifft, ihm aber gleichzeitig zur einzig würdigen Identität in einem System absoluter Illegalität verhilft: der des Rechtsbrechers.

Faulkners Vorgehen in *Sanctuary* darf als beispielhaft für die Übernahme von Dostoevskijs "macchiavellistischer Poetik" gelten. Wie Dostoevskij setzt Faulkner eine Mischung aus Verbrechen, Sexualität, Krankheit, Religion, Politik und Komik vor, die mit einer den Effekt genau kalkülierenden Erzähltechnik vorgetragen wird. Das Wachhalten des Leserinteresses um jeden Preis – hier liegt das poetologische Vermächtnis Dostoevskijs an seine amerikanischen Schriftstellerkollegen.

Tolstoj's Behandlung der Kriegsthematik rückt zwei Aspekte in den Vordergrund: Zum einen die gefährliche ästhetische Dimension des Krieges, die das absolut Unvernünftige Wirklichkeit werden läßt, zum anderen die unkontrollierbare Eigendynamik von Kampfhandlungen.

John Dos Passos läßt in *Three Soldiers* (1921) die Ästhetik des Kriegs zum Zerstörer des wahren Künstlertums werden, während etwa Ernest Hemingway in *For Whom the Bell Tolls* (1940) das ästhetische Erlebnis von Musik und bildender Kunst – in einem durchaus positiven Sinn – auf einer Achse mit der Hingabe an den Kampf ansiedelt.

Die unmittelbare, überblickslose Erzählperspektive, die Tolstoj bereits in den Sevastopoler Erzählungen und dann in *Vojna i mir* (1869) auf prominente Weise eingesetzt hat, wird in der amerikanischen Kriegsliteratur zum häufig verwendeten Kunstgriff. Stephen Crane (*The Red Badge of Courage*, 1895), John Dos Passos, Ernest Hemingway und Norman Mailer (*The Naked and the Dead*, 1948) rechnen ebenso wenig wie Tolstoj mit der Möglichkeit einer übergeordneten Feldherrensicht. Die Unkontrollierbarkeit des Kampfes hat bei all diesen Autoren dieselbe geschichtsphilosophische Pointe wie bei Tolstoj: Die Beeinflussbarkeit des Weltenlaufs durch den Menschen erweist sich als blutige Illusion.

Turgenev und Čechov werden von Gerigk unter der gemeinsamen Kategorie der "Hinfälligkeit des Schönen" abgehandelt. Beide Autoren gestalten immer wieder die Vergänglichkeit des Augenblicks, der gerade wegen seiner Einmaligkeit zum würdigen Gegenstand von Literatur avanciert. Mit dieser Prämisse verbunden ist eine Erzählstrategie, die für das 20. Jahrhundert beispielhaft geworden ist und "ihre Pointe in der äußerlich pointenlosen Darbietung des Geschilderten" hat.

Gerigk findet Spuren dieser Poetik bei Henry James, der verschiedene seiner Werke nach Turgenevs Vorbild modelliert hat, und Ernest Hemingway, der wie Turgenev (*Zapiski ochotnika*, 1852) auf der Jagd nach "Beute" für seine Schriftstellerei ist. Čechov ist vor allem mit seinen Dramen im literarischen Bewußtsein der USA präsent. Die Verdrängung der Romantiker durch die Tatmenschen in *Višnevij sad* (1904) findet seine brutalisierte Entsprechung in Tennessee Williams *A Streetcar Named Desire* (1947), die stille Lethargie in *Tri sestry* (1901) verwandelt sich in Beth Henleys *Crimes of the Heart* (1979) zur verzweifelten Überlebensstrategie angesichts des "gnadenlosen Zugriffs von Vergänglichkeit, Krankheit und Tod". Woody Allen legt mit *Hannah und her Sisters* (1986) eine eigenwillige Adaption vor: Čechov verliert hier seine tragische Dimension, vorgeführt wird der Untergang alles Wesentlichen im small talk.

Gerigk gehört nicht zu jenen Komparatisten, die in philologischem Jäger- und Sammlereifer eine "istočniki"-Forschung sowjetrussischen Zuschnitts betreiben. Nicht um Einflüsse geht es in seiner Studie, sondern um typologische Vergleiche. Dabei kommt der Darstellung der originellen Textstruktur, die sich "unter der Aufsicht alles

bisher Geschriebenen" (Botho Strauß) konstituiert, ein viel größerer Stellenwert zu als dem genauen Nachweis der Herkunft eines Motivs oder einer Handlungsfabel. In den wenigen Fällen, in denen sich eine genetische Verbindung in der Tat nachweisen läßt, versäumt es Gerigk nicht, auf die interpretatorischen Konsequenzen solcher Abhängigkeit aufmerksam zu machen.

Wollte man die von Gerigk angewandte Methode mit einem Etikett behaften, so böte sich am ehesten die Bezeichnung "Psychoanalyse des fiktionalen Gebildes" an. Gerigk begreift den literarischen Text als Phantasieleistung. Die Freudsche Dimension dieses Ansatzes ist eine doppelte: Erstens konstituiert sich die fiktionale Phantasieleistung nach ökonomischen Grundsätzen (Wunschtraum und Selbstbestrafung halten sich die Waage), zweitens liegt das ökonomische Gleichgewicht der Textstruktur nicht offen zutage.² Entscheidende Bedeutung kommt in Gerigks Ansatz deshalb dem Aufspüren des zentralen Bewußtseins zu, auf das die wesentlichen Handlungselemente hingeordnet sind. Ein wichtiger Unterschied zu herkömmlichen psychoanalytischen Interpretationen liegt darin, daß Gerigk Literatur nicht als Psychogramm des Autors betrachtet. Der Text gilt ihm vielmehr als autonomes Gebilde, das eine von der Lebenswelt des Autors prinzipiell unabhängige Struktur aufweist.

Das Verstehen einer literarischen Konstruktion nähert sich aus dieser Perspektive der Lösung einer Rechenaufgabe an. Die richtige Divination führt zu einem Resultat, das "aufgeht". Daß dieses Modell potenzierbar ist, liegt auf der Hand: Gerade im Bereich der Literatur werden immer neue Gebilde geschaffen, die als "Metastrukturen" ihre Lösung gerade in ihrer Unauflösbarkeit finden (vgl. bes. das Werk von Čechov).

Gerigks Untersuchung bietet mithin Aufschluß nicht nur über das Verhältnis zweier Nationalliteraturen, sondern auch über den Prozeß literarischer Sinnstiftung überhaupt. In diesem Sinn ist sein Buch nicht nur informativ, sondern auch exemplarisch.

Anmerkungen:

- (1) Grundsätzlich betritt Gerigk mit dieser Fragestellung literaturwissenschaftliches Neuland. Die beiden einzigen existierenden Monographien zum Thema sind: D. Brewster: *East-West-Passage. A Study in Literary Relationships*. London 1954 und A. N. Nikoljukin: *Vzaimosvjazi literatur Rossii i SŠA. Turgenev, Tolstoj, Dostoevskij i Amerika*. Moskva 1987. Der Vollständigkeit halber sei die von Gerigk übersehene Untersuchung von Ju. I. Sochrljakov: *Russkaja klassika v literaturnom processe SŠA XX. veka*. Moskva 1988, nachgetragen.
- (2) Gerigk grenzt den eigenen Ansatz zwar von Freuds Psychoanalyse ab (p. 195f.), sein Denkstil ist aber eindeutig von Freud geprägt. Das Argument, daß der "sichtbare Inhalt des Tagtraums nicht im Sinne Freuds als manifester Inhalt aufgefaßt [werde], hinter dem der latente Inhalt aufzuspüren sei", sondern als "direkte Veranschaulichung", hat in Tomaševskijs Terminologie Gültigkeit nur auf der Fabel-, nicht aber auf der Sujet-Ebene. Mit anderen Worten: Die Dissimilation des Wesentlichen geschieht im fiktionalen Gebilde nicht in erster Linie durch Verschiebung, sondern durch Arrangement. Gerade Dostoevskij liefert mit seiner "macchiavellistischen Poetik" ein Musterbeispiel für eine wirkungsvoll inszenierte Ablenkung vom ideologischen Kern seiner Morallehre.