

Von der literarischen Konstruktion einer nationalen Vergangenheit zur Literarisierung der Geschichte: Historiographische Darstellungen und historische Romane

ULRICH SCHMID

Die Entdeckung der russischen Geschichte

Die Geschichte der eigenen Nation rückte erst im Zeitalter Katharinas der Grossen ins Blickfeld der russischen Gesellschaft. Zuvor befand sich Russland weitgehend in einem Zustand der Geschichtslosigkeit – die mittelalterlichen Chroniken registrierten zwar die wichtigsten politischen und militärischen Daten, es fehlte aber eine historische Synthese, die das Geschehene in einen umfassenden Sinnzusammenhang gebracht hätte. Eine wichtige Ausnahme bildete allerdings die sogenannten *Sinopsis* des Abtes des Kiever Höhlenklosters Innokentij Gizel' (ca. 1600–1683). Das Werk trug den ausführlichen Titel *Sinopsis, ili Kratkoe sobranie ot raznych letopiscev o načale slavjano-rossijskogo naroda i o žitii svjatogo blagovernogo velikogo knjazja Kievskogo i vseija Rossii pervejšego samoderžca Vladimira i o naslednikach blagočestvye deržavy ego Rossijskaja* und präsentierte eine phantastische Genealogie des russischen Volkes, in der etwa Augustus als Ahnherr der Romanov-Dynastie und der gotische Heerführer Odoaker als «knjaz' slavenorosskij» auftraten. Überdies wurden alle historischen Ereignisse in eine religiöse Heilsgeschichte eingeschrieben, die der Autor als orthodoxe Basiskonzeption seiner Darstellung zugrunde gelegt hatte. Die *Sinopsis* erschien erstmals 1674 und wurde bis ins 19. Jahrhundert acht Mal von der Akademie der Wissenschaften neu aufgelegt (1735, 1746, 1762, 1768, 1774, 1785, 1798 und 1810). Auf Initiative des Kiever Metropoliten Evgenij (Bolchovitinov) wurde das Buch 1823 und 1836 noch zweimal in Kiev nachgedruckt.¹

Bereits im 18. Jahrhundert wurde klar, dass die *Sinopsis* aufklärerischen Ansprüchen an eine nationale Geschichtsschreibung nicht genügen konnte. August Ludwig Schlözer bezeichnete in seinen Erinnerungen die *Sinopsis* als «miserables Buch» und drückte sein Unverständnis darüber aus, dass sie nicht durch andere, bessere Geschichtswerke ersetzt wurde. Explizit nannte er das umfangreiche historische Projekt von Vasilij Tatiščev (1686–1750), das jedoch erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Auszügen gedruckt werden konnte.²

Eine eigentliche methodologische Diskussion über Probleme der Historiographie fand in Russland erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts statt. Michail Ščerbatov (1733–1790) hatte in den Jahren 1770–1791 eine monumentale *Istorija Rossijskaja ot drevnejščich vremen* in sieben Bänden veröffentlicht. Ščerbatovs Verdienst bestand darin, dass er eine grosse Anzahl historischer Quellen gesichtet und für seine eigene Darstellung ausgewertet hatte. Allerdings kritisierte Ivan Boltin (1735–1792) in zwei Kommentarbänden Ščerbatovs Geschichtswerk und warf ihm eine Reihe sprachlicher und inhaltlicher Fehler vor. Boltins grössten Unwillen erregte aber die Tatsache, dass sich Ščerbatov auch auf alte polnische Chroniken stützte und dabei «nationale Quellen» wie die Nestorchronik vernachlässigte.³

Boltins Geschichtsverständnis war geleitet von dem Bedürfnis, dem russischen Imperium eine eigene narrative Identität zu verleihen. Ein Leitmotiv in seinen historischen Kommentaren bildet dabei die Behauptung, dass alle Völker des Zarenreichs die Superiorität der russischen Kultur anerkannten und freiwillig Sprache und Gebräuche der Eroberer annahmen.⁴ Gerade in diesem Punkt unterschieden sich aber die grossen nationalen Geschichtsschreibungsprojekte nicht: Sowohl Tatiščev als auch Ščerbatov hatten ihre Werke mit dem Titel «Istorija Rossijskaja» überschrieben und verwendeten damit jenes Adjektiv, das nicht die

Nationsbezeichnung «Rus'», sondern die der Zugehörigkeit zum petrinischen Imperium «Rossija» implizierte.⁵

Dieser politische Bezug dominierte auch noch im berühmtesten Geschichtswerk des 19. Jahrhunderts, in Karamzins *Istorija gosudarstva Rossijskogo* (12 Bde., 1818–1829). Karamzin setzte mit diesem monumentalen Projekt, das zwanzig Jahre seiner Schaffenskraft absorbierte, eine deutliche Zäsur in seinem eigenen Werk: Nach der Entdeckung des fremden Raums im Genre des Reiseberichts wandte sich der Schriftsteller als Historiker der Entdeckung der fremden Zeit zu. Beide literarischen Projekte sollten gemäss der Absicht des Autors identitätsstiftend wirken: In den *Pis'ma russkogo putešestvennika* wies Karamzin nicht zuletzt auch nach, dass sich Russland auf der Höhe der westeuropäischen Kultur befand, wenn nicht sogar darüber: Von einem russischen Standpunkt aus konnte man das Geistesleben Europas beobachten und bewerten. Ähnliches gilt für Karamzins Geschichtswerk: Russland musste als europäische Grossmacht mit der ihr zustehenden historischen Identität ausgestattet werden. Ein solches Vorhaben konnte allerdings nicht von einem Privatmann durchgeführt werden – die Ernennung zum Hofhistoriographen im Jahr 1803 ermächtigte Karamzin zu seiner offiziellen Mission. I. I. Dmitriev bezeugt diesen Umstand in seinen Memoiren:

Кара́мзин часто говаривал мне, что ему хотелось бы писать отечественную историю; но в положении частного человека не смеет и думать.⁶

Ihren deutlichsten Ausdruck fand die imperiale Tendenz in der Widmung des Werks an Aleksandr I. Der Zar seinerseits befreite Karamzins Text von der Zensur und unterstützte die Publikation mit der enormen Summe von 60'000 Rubeln. Die ersten acht Bände wurden 1818 in einer Auflage von 3'000 Stück auf den Markt gebracht und waren innerhalb von drei Wochen vergriffen. Dieser Erfolg beim Lesepublikum ist umso bemerkenswerter, als die durchschnittliche Auflage eines Buchs zu Beginn

- 1 A. A. Formozov: *Klassiki russkoj literatury i istoričeskaja nauka*. Moskva 1995, 11.
- 2 S. R. Tompkins: *The Russian Mind. From Peter the Great through the Enlightenment*. Norman 1953, 197 f.
- 3 E. C. Thaden: *The Rise of Historicism in Russia*. New York 1999, (American University Studies IX, 192), 34.
- 4 Thaden, 45.

- 5 Zu dieser Problematik Th. Sanders: «Introduction: A Most Narrow Present». In: Th. Sanders (Hg.): *Historiography of Imperial Russia. The Profession and Writing of History in a Multinational State*. Armonk / London 1999, 3–13.
- 6 E. Thompson: *Imperial Knowledge. Russian Literature and Colonialism*. Westport 2000, 16 f.
- 6 I. I. Dmitriev: *Vzgljad na moju žizn'*. Moskva 1866, 82.

des 19. Jahrhunderts 600 Exemplare betrug. Überdies war der Preis mit 50–55 Rubeln (je nach Papierqualität) für die damaligen Verhältnisse sehr hoch.⁷ Man darf die enorme Nachfrage nach Karamzins *Istorija* deshalb als Symptom für ein allgemeines Bedürfnis nach einem verbindlichen nationalen Geschichtsnarrativ deuten: Karamzins Werk entsprach weitgehend dem Erwartungshorizont des Lesepublikums, das endlich das nach 1812 beträchtlich angewachsene «politische Kapital» Russlands durch ein adäquates «kulturelles Kapital» ergänzt sehen wollte.

Im Vorwort zur *Istorija gosudarstva Rossijskogo* erläuterte Karamzin sein Geschichtsverständnis und stellte sich explizit in die aufklärerische Tradition, die eine klare Grenze zwischen Geschichte [деписание] und Poesie [поэма] gezogen habe. Bereits 1808, während der Arbeit an der historischen Darstellung, hatte Karamzin an seinen Bruder geschrieben:

История – не роман. Ложь всегда может быть красива, а истина в простом своем одеянии нравится только некоторым умам, опытным и зрелым.⁸

Trotzdem wollte Karamzin diese Unterscheidung nicht absolut fassen. Die Geschichte, zumal die vaterländische, galt ihm als erste Quelle für die schöne Literatur:

Прилежно истощая материалы древнейшей Российской Истории, я ободрял себя мыслию, что в повествовании о временах отдаленных есть какая-то неизъяснимая прелесть для нашего воображения: там источники Поэзии!⁹

Karamzins eigenes poetisches Interesse machte sich konsequenterweise auch in seiner Geschichtsdarstellung bemerkbar. So weisen Karamzins historische Protagonisten einen deutlichen Hang zur Empfindsamkeit auf: Sie vergießen bei Todesfällen «bittere Tränen» oder brechen in «hemmungsloses Schluchzen» aus. Generell verfasste Karamzin keine nüchterne Chronik, sondern wendete das neue sentimentalistische Stilideal in seiner Geschichtsdarstellung an. Svjatoslav wird etwa mit folgenden Worten charakterisiert:

7 Formozov, 31.

8 Formozov, 35.

9 N. M. Karamzin: *Istorija gosudarstva Rossijskogo v 12 tt.* Moskva 1989, I, 20.

Шум воинский, любезный его сердцу, не заглушал в нем нежной чувствительности сына и родителя.¹⁰

Letztlich führte Karamzin in seiner Geschichte jenes historisierende Prinzip weiter, das er bereits in seinen Novellen «Natalja, bojarskaja doč» (1792) und «Marfa-Posadnica ili Pokorenie Novagoroda» (1803) angewandt hatte. Während er «Natalja, bojarskaja doč» noch als literarische Fiktion präsentierte, wies Karamzin in einer kurzen Vorbemerkung zu «Marfa-Posadnica» darauf hin, dass «die wichtigsten Ereignisse mit der Geschichte übereinstimmen [согласны с историею]».¹¹ In beiden Fällen sollte die historische Erzählung Anlass zur Ausbildung eines nationalen Selbstbewusstseins bieten. «Natalja, bojarskaja doč» beginnt mit einer unverhohlenen kulturkritischen Klage über den dominanten westeuropäischen Einfluss in Russland:

Кто из нас не любит тех времен, когда русские были русскими, когда они в собственное свое платье наряжались, ходили своею походкою, жили по своему обычаю, говорили своим языком и по своему сердцу, то есть говорили как думали?¹²

Gerade in der Transponierung des Vergangenen in die Gegenwart scheint aber Karamzins Geschichtsideal auf: Die russische Geschichte muss lebendig vergegenwärtigt werden, damit sich jede Epoche ihres Ortes in einem historischen Kontinuum bewusst werden kann. Die jeweils aktuelle Ausprägung des Staates, der Kultur und der Gebräuche werden in ein übergeordnetes Narrativ eingebettet, das nicht nur legitimierend, sondern auch sinnstiftend wirkt. Die Beschäftigung mit der russischen Geschichte stellt keinen Selbstzweck dar, sondern verfolgt eine klare Aufgabe: die Beförderung eines nationalen Bewusstseins. Für Karamzin bestand das Problem darin, dass Russland zwar über eine eigene Geschichte verfügte, diese aber noch nicht in eine gültige Grosserzählung gebracht hatte. Bereits 1802 hatte Karamzin das Fehlen einer nationalen Tradition der Geschichtsschreibung beklagt:

10 Karamzin, *Istorija*, I, 129.

11 N. M. Karamzin: *Sočinenija v dvuch tomach.* Leningrad 1984, I, 543–584, 544.

12 N. M. Karamzin: *Izbrannye sočinenija v dvuch tomach.* Moskva 1964, I, 622–660, 622.

[...] мы еще не имеем красноречивых историков, которые могли бы поднять из гроба знаменитых предков наших и явить тени их в лучезарном венце славы.¹³

Noch im Vorwort zum ersten Band der *Istorija gosudarstva Rossijskogo*, die ja ihrem Anspruch nach als praktische Antwort auf diese Klage gelten darf, hielt es Karamzin für nötig, Russland als historiographischen Gegenstand zu rechtfertigen:

Или вся Новая История должна безмолвствовать, или Российская имеет право на внимание.¹⁴

Karamzin anerkannte zwar die Leistungen der mittelalterlichen Chronisten, er bemängelte aber, dass die historischen Quellen kaum Aufschluss über die Individualität der Protagonisten geben. In einer kurzen Notiz «Izvestie o Marfe-Posadnice vzjatoe iz žitija sv. Zosimy» aus dem Jahr 1803 dehnte Karamzin seine Kritik auf das generell unreflektierte Geschichtsverständnis der Chronisten aus:

Если бы современные летописцы разумели, что такое история и что важно в ней для потомства, то они, конечно, постарались бы собрать для нас все возможные известия о Марфе; но не их дело было ценить характеры.¹⁵

Wichtig ist hier das Signalwort «Charakter». In diesem Begriff konzentriert sich Karamzins professionelles Selbstverständnis als Historiker. Karamzin stützte sich auf eine möglichst grosse Anzahl von Quellen und entwarf auf dieser Grundlage eine Geschichtserzählung, die auf dem spannungsreichen Zusammenspiel von Personen und Ereignissen beruht. Die Aufgabe des Historikers besteht für Karamzin mithin in der narrativen Plausibilisierung des Vorgefallenen. Der Geschichtsschreiber vollzieht einen schöpferischen Akt, in dem er historische Faktizität und psychologische Charakterkunde kombiniert.

Gerade der Kunst traute Karamzin deshalb zu, durch Darstellung historischer Ereignisse aus der russischen Geschichte das «nationale Gefühl [чувство народное]»¹⁶ zu beflügeln. Im Aufsatz «O slučajach i

13 Karamzin, *Izbrannye sočinenija*, II, 154.

14 Karamzin, *Istorija*, I, 16.

15 Karamzin, *Sočinenija*, II, 162–166, 163.

16 Karamzin, *Sočinenija*, II, 154–162, 162.

charakterach v rossijskoj istorii, kotorye mogut byt' predmetom chudožestv» (1802) empfahl Karamzin deshalb die empathische Darstellung von historischen Schlüsselszenen. Sorgfältig beschrieb er die Charakterzüge einzelner Akteure, die in Kunstwerken dargestellt werden sollten: Im Brennpunkt der künstlerischen Gestaltung müsse etwa das Herausarbeiten von Olegs «Hochmut», Ol'gas «Schlauheit» oder Svjatoslavs «Tapferkeit» stehen.¹⁷ Die narrative Ausgestaltung altrussischer Episoden in der *Istorija gosudarstva Rossijskogo* folgt grundsätzlich denselben Regeln, die Karamzin bereits 1802 aufgestellt hatte. Allerdings war der Historiograph Karamzin peinlich darauf bedacht, die Authentizität seiner Erzählung zu untermauern. Das deutlichste Anzeichen für diesen Anspruch bieten die umfangreichen Anmerkungen und Quellenhinweise, die gut die Hälfte der *Istorija gosudarstva Rossijskogo* ausmachen.

Karamzins epochale Leistung wurde von zahlreichen Zeitgenossen gewürdigt. Die Panegyrik nahm bisweilen sogar bizarre Züge an, wie in einem Zweizeiler von V.I. Kozlov aus dem Jahr 1810:

Клио, в истории нашей зря мрак один,
Рекла, да будет свет! Родился Кaramzin.¹⁸

Diese mythologisch-biblische Überhöhung darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass Karamzins historische Arbeit während der 1820er Jahre in eine deutliche Opposition zum Bereich der «Kunst» geriet. In den Augen vieler Dichter hatte sich Karamzin zwar mit seiner Geschichtsschreibung um Russland verdient gemacht, gleichzeitig rückte er aber auf dem literarischen Feld immer mehr in eine Aussenposition. Die Literatur galt während der Kunstperiode als geschichtsenthobener Bereich, der über eine ausgeprägte ästhetische Autonomie verfügte. Gerade Puškin berief sich immer wieder auf seine schöpferische Freiheit, wenn er sich gegen Vorwürfe rechtfertigen musste, er verherrliche den Zaren:

Нет, я не льстец, когда царю
Хвалу свободную слагаю [...].

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass Puškin gar nicht auf politischen Einfluss pochte, sondern die rein ästhetische Seite seiner

17 Karamzin, *Sočinenija*, II, 155 f.

18 Formozov, 39.

poetischen Kommentare zur Zeitgeschichte hervorhob. Auch bei Puškins frühestem Text, der sich mit einem historischen Thema befasst, steht nicht die Geschichte im Vordergrund. «Boris Godunov» (1825) kann im Gegenteil als künstlerische Gestaltung einer Machtproblematik gedeutet werden, in der die historischen Spezifika zugunsten einer allgemeinen Problematik in den Hintergrund treten. In «Boris Godunov» schieben sich die einzelnen Handlungselemente ohne logische Kausalität oder Konsekutivität im Raum übereinander – Geschichte wird hier nicht als vernünftige Entwicklung, sondern als zufälliges Produkt kollidierender Situationen präsentiert. Mit dieser Konzeption stellte sich Puškin in einen impliziten Gegensatz zu Karamzin, der ja in seiner Grosserzählung gerade die inhärente Logik der Geschichte herausarbeiten wollte.

Karamzins historiographisches Ideal einer narrativen Synthese von Dokumentation und Einbildungskraft stiess nicht nur auf impliziten, sondern auch auf expliziten Widerspruch. Die Kritik zielte vor allem in zwei Richtungen: Der polnische Historiker Joachim Lelewel warf Karamzin einen antiquierten methodischen Ansatz vor, der sich auf Herrscherpersönlichkeiten beschränke, und der Moskauer Professor Michail Kačenovskij monierte die ästhetisierende Darstellung der russischen Geschichte.¹⁹ Kačenovskij wollte den Historiker weder als Erzähler noch als epischen Dichter verstanden wissen. Geschichte basiere auf historischer Wahrheit. Allerdings dürfe der Historiker nicht einfach Ereignis um Ereignis auflisten, sondern müsse alles in einen Gesamtplan einordnen. Karamzin habe es versäumt, seine historische Darstellung mit einem solchen Gesamtplan auszustatten.²⁰

Karamzins schärfster – und auch konsequentester – Kritiker war aber Nikolaj Polevoj. Die neue Ausrichtung seines Geschichtsverständnisses zeigte sich am deutlichsten in Polevojs Gegenentwurf, der den programmatischen Titel *Istorija russkogo naroda* trug. Allerdings greift die naheliegende Kontrastformel «Russkij narod» vs. «Rossijskoe gosudarstvo»

19 Thaden, 62, 77.

20 Allison Y. Katsev: «In the Forge of Criticism. M. T. Kachenovskii and Professional Autonomy in Pre-Reform Russia». In: Sanders, 45–68, 55.

zur Charakterisierung des Unterschieds der historiographischen Konzeptionen Polevojs und Karamzins zu kurz. Denn einerseits bezeichnete Karamzin bereits im Vorwort die Geschichte als «Heiliges Buch der Völker» und andererseits zielte Polevojs Vorwurf nicht darauf, dass Karamzin das «Volk» vernachlässigt habe, sondern dass er seine eigenen Vorstellungen einer «Nation» unreflektiert auf die Vergangenheit übertragen habe.²¹ Polevojs Einwand war grundsätzlich berechtigt: Für Karamzin stellte der «Staat» noch durchaus im Hegelschen Sinne eine Verkörperung des geschichtlichen Prozesses dar, der sich sinnvoll von den Anfängen der Landnahme bis zum *status quo* der autokratischen Herrschaft der Romanov-Dynastie bewegt. Der Staat verbürgte für Karamzin nicht nur die Existenz des russischen Imperiums, sondern bildete auch den selbstverständlichen Bezugspunkt für das russische Nationalbewusstsein. Es ist bezeichnend, dass «narodnost'» – ein zentrales Konzept in den intellektuellen Debatten der 1830er Jahre – bei Karamzin überhaupt nicht vorkommt: Staat und Gesellschaft, Autokratie und Bevölkerung bilden in Karamzins Augen ein organisches Ganzes, das in der aktuellen Staatsform seinen historisch gültigen Ausdruck gefunden hat. Hier liegt letztlich auch Russlands Superiorität über die Kulturnation Frankreich begründet: Die französische Revolution erschien in Karamzins Augen nicht nur als grausames, sondern letztlich auch als sinnloses Ereignis. Die republikanischen Umwälzungen stellten für Karamzin einen Rückfall hinter eine bereits erreichte ideale Ordnung dar, die in Russland weiterhin Bestand hatte. Mit anderen Worten: Die historische Entwicklung verlief aus Karamzins Sicht in Russland kontinuierlicher als in Westeuropa – das bedeutete aber auch, dass die russische Geschichte sich legitim auf die Beschreibung der vernünftigen Erscheinungsform der historischen Entwicklung, nämlich den Staat, beschränken konnte.

Karamzins holistische Konzeption erhielt aber spätestens 1825 durch den Dekabristenaufstand einen empfindlichen Schlag. Der Protest zahlreicher junger Adliger gegen das Kontinuitätsprojekt der zaristischen Herrschaft machte deutlich, dass der autokratische Staat seinen Anspruch als selbstverständliche Organisationsform der russischen Gesellschaft eingebüsst hatte. So schrieb etwa der Dekabrist P. G. Kachovskij an

21 Ju. Striedter: *Dichtung und Geschichte bei Puškin*. Konstanz 1977, 8.

Nikolaj I., es sei bitter für einen Russen, keine Nation zu haben, sondern nur einen Souverän.²² Mit der Problematisierung des russischen Staates geriet aber auch die Geschichte eben dieses Staates in eine Krise.

Polevojs *Istorija russkogo naroda* muss mithin als Antwort auf das Sinndefizit verstanden werden, das sich nach 1825 im russischen Selbstverständnis bemerkbar machte. Polevoj veränderte den Fokus seiner Geschichtsdarstellung vom «Staat» auf das «Volk». Allerdings ist die Konzentration auf das «Volk» nicht weniger problematisch als die Annahme, an der Entwicklung des Staatswesens lasse sich die Geschichte einer Nation ablesen. Der Begriff «Volk» steht bei Polevoj am ehesten für «Nationalkultur». Als historiographisches Vorbild für dieses schwierige Vorhaben diente ihm der deutsche Historiker Barthold Georg Niebuhr (1776–1831), der vor allem als Verfasser einer umfangreichen *Römischen Geschichte* (1811–1832) bekannt geworden war. Niebuhr habe – so Polevoj – die Geschichte des Alten Rom einer philosophischen Synthese zugeführt, während Karamzin sich mit einer chronologischen Aufzählung der Fakten begnügt habe.

Die neue methodische Ausrichtung zeigt sich auch in der überschwenglichen Widmung von *Istorija russkogo naroda* gerade an Niebuhr, den Polevoj respektvoll als «ersten Historiker unseres Zeitalters [первому историку нашего века]» bezeichnet:²³

Кому же другому, кроме Вас, могу я посвятить сочинение, в котором с таким направлением изображается политическая и нравственная жизнь исполнского царства, картину, хотя и искусно рукою начертанную?²⁴

In diesem Satz verbirgt sich eine polemische Spitze gegen Karamzin, der seine *Istorija gosudarstva Rossijskogo Aleksandr I.* zugeeignet hatte: Die naheliegende Widmung an den russischen Selbstherrscher geht hier in rhetorischen Formel unter, in der Niebuhr als selbstverständliche Wahl bei der Widmung erscheint. Polevoj will eine «Lebensbeschreibung des russischen Volks [жизнеописание русского народа]»²⁵ leisten. Damit

22 M. Cherniavsky: *Tsar and People. Studies in Russian Myths*. New York 1969, 136.

23 N. Polevoj: *Istorija russkogo naroda*. Tom I. Moskva 1829, V.

24 Polevoj, IX.

25 Polevoj, VIII.

präsentiert sich die Geschichte Russlands nicht mehr als Abfolge politischer Handlungen der Zaren, sondern als kontinuierliche Entwicklung eines allgemeinen Nationalbewusstseins.

История Истории есть повесть, как разнообразно смотрел человек с точки мгновенного бытия на удовлетворение желания знать прошедшее в настоящей жизни. Только нашему веку суждено было познать истинное, по крайней мере высшее, безкорыстное значение Истории, очищенной от всех частных стремлений, какие давали ей ошибки ума человеческого и эгоизм наших страстей.²⁶

In seinem methodologischen Vorbemerkung unterscheidet Polevoj drei historiographische Prinzipien, die er in einen Entwicklungszusammenhang bringt. Den Anfang der Geschichtsschreibung bilde der «poetische» Ansatz, bei dem der Mensch erst eine dunkle Ahnung von seiner eigenen historischen Bedingtheit habe. Polevoj nennt keine Beispiele, man darf aber annehmen, dass er hier vor allem das Igorlied im Auge hatte, das zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Keimzelle des nationalrussischen Selbstbewusstseins gefeiert wurde. Diese Vorstufe werde abgelöst von einem «heroischen» Ansatz, der die Vergangenheit verkläre und glorifiziere. Als prominentesten Vertreter dieses Ansatzes kritisiert Polevoj Karamzin, der eine Geschichte der «Zaren», nicht des «Volkes» geschrieben habe. Für sich selbst reklamiert Polevoj den «sittenschildernden [нравственное]» Ansatz, der versuche, aus der Vergangenheit Lehren für die Gegenwart zu ziehen.²⁷

Bemerkenswert ist der hohe Grad an Reflexion, mit dem Polevoj sein Verständnis von Geschichtsschreibung darlegt. Er fordert für den Historiker eine objektive Aussenposition und hält eine gültige Geschichtsschreibung nur aus einer intellektuellen Distanz für möglich:

Историк [...] должен отделиться от своего века, своего народа, самого себя. Цели частной нет и не должно быть у Историка, ибо История, как жизнь, есть сама себе цель. [...] Неприлично Историка почитать себя судьей, пред которым смиренно поклоняться века.²⁸

26 Polevoj, XIV.

27 Polevoj, XVf., XXXVI.

28 Polevoj, XXf.

In deutlicher Anlehnung an Niebuhr vertritt Polevoj das Ideal einer Vergegenwärtigung des vergangenen Lebens:

Историк обязан только показать нам *прошедшее*, так, как оно *было*; оживить представителей его, заставить их действовать, думать, говорить, как они действовали, думали, говорили, и, бесстрастным вещанием истины, слить жизнь каждого из отдельных представителей сего века его временем.²⁹

Für Polevoj ist allerdings das Leben des Volkes nicht direkt fassbar, sondern nur in bestimmten individuellen Objektivationen. In einem Artikel aus dem *Moskovskij Telegraf* schreibt Polevoj im Jahr 1838:

Жизнь толпы сосредотачивается в жизни избранных посланников Божьих на земле и ими движется и управляется.³⁰

Bereits 1829 hatte Polevoj ebenfalls in einem Artikel für den *Moskovskij Telegraf* eine Kausalkette entworfen, die von der Menschheit über die Nation bis zu prominenten Vertretern dieser Nation führt:

Человечество живет в народах, а народы в представителях, двигающих грубый материал и образующих из него отдельные нравственные шири.³¹

Um die Gültigkeit der eigenen Geschichtserzählung zu untermauern, beschliesst Polevoj seine methodische Vorbemerkung mit einer Aufzählung von Quellen, die 33 Seiten umfasst. Überdies stattet er die einzelnen Bände seiner *Istorija russkogo naroda* mit umfangreichen Anhängen aus, in denen die wichtigsten historischen Dokumente abgedruckt sind.³² Dieses historiographische Programm bedingt auch die weitgehende Zurücknahme des Erzählers selbst, der sich «in seinem Werk verstecken muss [скрыться в своем создании]».³³ Gleichzeitig erteilt Polevoj auch dem traditionellen Eurozentrismus der zeitgenössischen Geschichtsschreibung eine deutliche Absage: So stelle etwa die Mongolei neben dem antiken Griechenland einen gleichberechtigten Gegenstand für die historischen Wissenschaften dar.³⁴

29 Polevoj, XXI.

30 E. E. Šiklo: *Istoričeskie vzgljady N. A. Polevogo*. Moskva 1981, 74.

31 Šiklo, 104.

32 Polevoj, 279–368.

33 Polevoj, XXIII.

34 Polevoj, XXV.

Der historiographische Paradigmawechsel, den Polevojs *Istorija russkogo naroda* markierte, übte jedoch keinen nachhaltigen Einfluss auf die Geschichtswissenschaften in Russland aus. Zwar legte Polevoj ein historiographisches Methodenbewusstsein an den Tag, das seiner Zeit weit voraus war. Letztlich verfügte er aber nicht über die notwendigen Ressourcen, um sein ambitiöses Projekt adäquat umzusetzen – seine Darstellung blieb im wesentlichen eine Kompilation bereits bekannter Tatsachen.

Umso wichtiger war aber die Signalwirkung, die von Polevojs historischen Arbeiten auf die Literatur ausging. Man erkannte, dass der Roman das passende Genre war, in dem man die historiographischen Forderungen Polevojs umsetzen konnte. In der historisierenden Sittenschilderung konnte ein zutreffendes Bild von Russlands eigener Vergangenheit gezeichnet werden. Als Helden traten in diesen Romanen in der Regel gerade nicht Herrschergestalten auf, sondern Vertreter des «Volks», das ja für Polevoj den eigentlichen Gegenstand der historischen Betrachtung bildete. Durch die Fokussierung auf das «Volk» wurde die Neukonzipierung der Literatur nach 1830 um eine weitere Kernkategorie erweitert: «narodnost'».

Durch den polnischen Aufstand des Jahres 1830 hatte sich das Konzept der Nationalgeschichte weiter kompliziert: Man konnte nicht mehr einfach von einem homogenen «Volk» ausgehen, in dem sich der historische Prozess konkretisiert. Der gebürtige Pole Faddej Bulgarin legte 1836–37 ein dreibändiges Werk vor, in dem er eine eigentliche Kulturgeschichte Russlands entwarf. In *Rossija v istoričeskom, statističeskom, geografičeskom i literaturnom otnošenijach. Ručnaja kniga dlja vsech soslovij* erweiterte Bulgarin den bisherigen Rahmen in doppelter Hinsicht: Seine Darstellung war weder eine *Nationalgeschichte* noch eine *Nationalgeschichte*:

При издании сего сочинения я имел целью, чтоб Русские люди как можно лучше и точнее узнали свое отечество, во всех отношениях, а для достижения этой цели недостаточно было бы одного красноречивого рассказа о битвах и трагических сценах междоусобий. Жизнь народа изображается в его законодательств, нравах, обычаях, торговых делах, литературе и в сношениях с чужеплеменниками. Когда собственная жизнь народа не объяснена достаточно, должно искать разрешения трудных задач в жизни соседей и в их Истории, потому что происшествия у соседей всегда имеют сильное влияние на жизнь народа.³⁵

Für Bulgarin bildet Russland also einen Fokus der Darstellung, der sich allerdings nicht exklusiv auf eine einzige Nation beschränkte:

Отыскивая истину во всей ее полноте, для извлечения из Истории всех возможных наставлений и не представляя Истории Русской в *особой раме*, *отдельно* от всех других Историй, я, однакож ткал мою историческую ткань таким образом, что все нити приходят к одному центру и расходятся из него. В этом центре *Славяне и Россия*.³⁶

Bulgarin berief sich bei dieser Konzeption auf S. de Sismondi, der in seiner *Histoire de la chute de l'Empire Romain et du Déclin de la civilisation* ebenfalls die Nationalgeschichte als unbefriedigenden Beziehungsrahmen kritisiert hatte.

Die steigende Differenzierung der russischen Nationalgeschichte in den historischen Werken von Karamzin, Polevoj und Bulgarin zeigt in aller Deutlichkeit, dass die Grössen «Russland» bzw. «russisches Volk» immer weniger selbstverständliche Gegebenheiten darstellen und einer diskursiven Definition bedurften.

«Narodnost'» als Instrument nationaler Identitätsbildung

1834 hielt der Literaturkritiker Belinskij in seinem programmatischen Aufsatz «Literaturnye mečtanija» fest:

[...] *народность* – вот альфа и омега нового периода.³⁷

Belinskij's gesamter Aufsatz ist vom Gestus des Bilanzierens getragen. Seine Forderung nach «narodnost'» stellt auch eine Absage an romantische Kunstkonzeptionen dar, die den «sehenden Dichter» vom «Volk» scharf getrennt hatten. «Narodnost'» meinte als literarisches Programm bei Belinskij vor allem die Entdeckung der gesellschaftlichen Wirklichkeit, die vom Schriftsteller auf gültige Weise gestaltet werden musste.

35 F. Bulgarin: *Rossija v istoričeskom, statističeskom, geografičeskom i literaturnom otnošenijach*. 3 Bde. Sankt-Peterburg 1836–1837, III, II.

36 Bulgarin, I, XI. Hervorhebungen im Original.

37 V. G. Belinskij: *Polnoe sobranie sočinenij*. Moskva 1953–1959, I, 20–104, 91.

Das Konzept der «narodnost'» rückte ins Zentrum der intellektuellen Debatten um die nationale Identitätsbildung. Der Begriff wurde von Petr Vjazemskij in einem Brief vom 22. November 1819 an A. I. Turgenev als Neologismus gebildet:

[...] я помню, раз и смеялся надо мною, когда называл себя оличительно русским поэтом, или стихомарателем; тут дело идет не о достоинстве, а о опечатке; не о сладкоречивости, а о выговоре; но о стройности движений, а о народности некоторых замашек коренных. Зачем не перевести *nationalité* – народность? Поляки сказали же: *narodowość*! Поляки не так брезгливы, как мы, и слова, которые не добровольно перескакивают к ним, перетаскивают они за волосы, и дело с концом.³⁸

Vjazemskij's Prägung verbreitete sich schnell in russischen Literatenkreisen und bezeichnete das spezifisch Russische, also die kulturelle Differenzqualität des Eigenen gegenüber der westeuropäischen Dominanz. Diese vorwiegend pragmatische Bestimmung führte dazu, dass der genaue Bedeutungsgehalt von «narodnost'» unklar blieb. Die Konturlosigkeit des Begriffs lag vor allem darin begründet, dass russ. «narod» ein weites semantisches Spektrum aufweist – das Lexem umfasst einerseits die Bedeutung von frz. «peuple» und andererseits von «nation». In der Diskussion des frühen 19. Jahrhunderts findet man zwar gelegentlich das Fremdwort «nacional'nost'», allerdings kam die semantische Unschärfe von «narodnost'» den Publizisten, die meistens patriotische Ziele verfolgten, durchaus gelegen: Das Nationale beruhte gerade auf der tatsächlichen oder behaupteten Grundlage des Volkstümlichen.³⁹

Als einer der ersten griff Orest Somov das Konzept der «narodnost'» auf und erklärte es zu einem Leitbegriff der «Romantik», während der «Klassizismus» gerade die nationale Kulturtradition vernachlässigte.⁴⁰

Dasselbe Argument wiederholte Vjazemskij in seinem Vorwort zu Puškins *Bachčisarajskij fontan* (1823). Im Zentrum stand hier die

38 *Ostaf'evskij archiv knjazej Vjazemskich*. St. Peterburg 1899, I, 357.

39 L. G. Leighton: «Narodnost' as a Concept of Russian Romanticism». In: Ders.: *Russian Romanticism. Two Essays*. The Hague / Paris 1975 (= Slavic Printings and Reprintings 291), 41–107. B. V. Tomaševskij: «Puškin i narodnost'». In: B. V. Tomaševskij: *Puškin i Francija*. Leningrad 1960, 11–61.

40 O. Somov: «O romantičeskoj poëzii». In: *Sorevnovatel' prosvěščenija i blagotvorenija* 23 (1823).

retorische Frage, inwieweit die nationalen Heldenepen des russischen Klassizismus wie *Petriada* oder *Rossiada* überhaupt volksverbunden seien und der Forderung nach «narodnost'» genügen können.

Vil'gel'm Kjučel'beker erhob 1824 das Element der «narodnost'» zum ersten Qualitätskriterium, aufgrund dessen er den engsten Kanon der russischen Literatur definierte:

Печатью народности ознаменованы какие-нибудь восемьдесят стихов в «Светлане» и в «Послании к Воейкову» Жуковского, некоторые мелкие стихотворения Катенина, два или три места в «Руслане и Людмиле» Пушкина.⁴¹

Eingang in den offiziellen Herrschaftsdiskurs fand der Begriff «narodnost'» durch Sergej Uvarov, der 1832 in einem Bericht über die russischen Lehranstalten «samoderžavie», «pravoslavie» und «narodnost'» als tragende Stützen der Gesellschaft definierte. Uvarovs programmatische Formulierung muss als direkte Weiterführung von Karamzins Russland-Konzeption verstanden werden. Uvarov hatte bereits 1819 mit Karamzin zum Arzamas gehört; nun lieferte er zu Karamzins Apotheose des Staates eine gewissermassen katastrophentaugliche Ergänzung. Uvarovs Hauptaufgabe während seiner langjährigen Amtszeit als Erziehungsminister (1833–1849) bestand in der kulturellen Konsolidierung des russischen Staats, der durch den Dekabristenaufstand in seinen Grundfesten erschüttert worden war. Für Uvarov verbürgte die Autokratie letztlich die Einheit Russlands. Allerdings konnte sich Uvarov nicht wie noch Karamzin allein auf diese Kategorie stützen, weil das dekabristische Russlandbild die Autokratie ja gerade ausgeblendet hatte. Damit war auch die selbstverständliche Repräsentation der russischen Identität durch die zaristische Herrschaft in Frage gestellt. Durch die Koppelung der Autokratie mit der orthodoxen Religion und der Verankerung im Volk gelang Uvarov eine synthetische Leistung, die aus offizieller Sicht für das gesamte 19. Jahrhundert verbindlich blieb.

Die Uvarovsche Trias äusserte sich auch in der Bautätigkeit der 1830er Jahre. So symbolisierte der Bau des Grossen Palastes in den Jahren 1838–1849 in unmittelbarer Nähe der Moskauer Kreml-Kathedralen die

41 V.K. Kjučel'beker: «O napravlenii našej poézii, osobenno liričeskoj, v poslednee desjatiletie». In: V.K. Kjučel'beker: *Sočinenija*. Leningrad 1989, 436–442, 440.

enge Verbundenheit zwischen Staatsmacht und Kirche. Der Architekt des Palastes, Konstantin A. Thon, arbeitete einen nationalen Architekturstil aus, der die klassizistischen Regeln synkretistisch mit dekorativen Elementen aus der altrussischen Baukunst verschmolz. Auch die Erlöser-Kathedrale in Moskau (1839–1883), die nicht zufällig zum Gedenken an den siegreichen Vaterländischen Krieg von 1812 errichtet wurde, wurde von Thon nach denselben Prinzipien projektiert. 1841 feierte Nikolaj I. Thons «vorbildliche Kathedralenprojekte» als Musterbeispiele für eine «wahrhaft nationale Architektur».⁴²

Nikolaj Nadeždin gab 1836 in seinem Artikel «Evropeizm i narodnost' v otnošenii k russkoj slovesnosti» der Uvarovschen Trias eine andere Reihenfolge. Nadeždin fasste «narodnost'» als Gesamtheit aller russischen Identitätsmerkmale und behauptete, dass eine Literatur, die über eine russische Physiognomie verfüge, gleichzeitig auch autokratisch und orthodox sei.⁴³

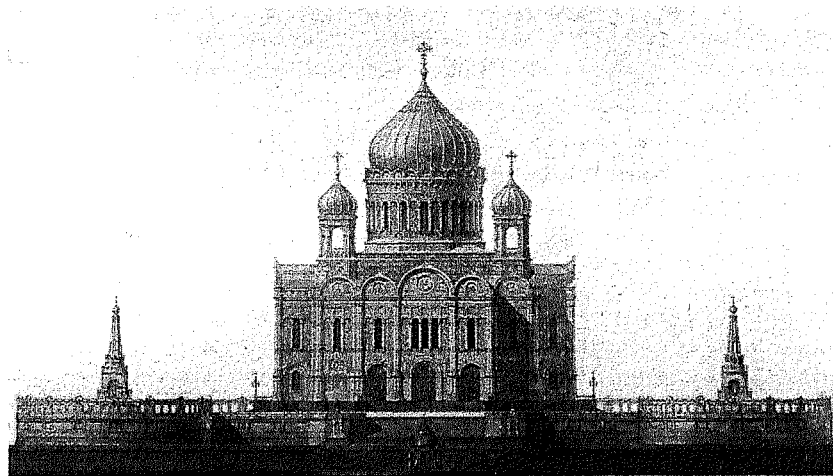
Mit dieser Argumentationsfigur war ein entscheidender Schritt getan: Die nationale Identität Russlands wurde nicht mehr durch die Zarenherrschaft garantiert, sondern die Autokratie präsentierte sich nun umgekehrt als Effekt einer Nationalkultur, die als autonom gedacht wurde.

Die russische Kultur trat mithin als staatsbildendes Phänomen in den Blick, es lag also auch nahe, die Geschichtlichkeit der «narodnost'» zu untersuchen und auch künstlerisch zu gestalten. Während für Karamzin noch klar war, dass die Herrscherfiguren die Akteure der russischen Geschichte sind, rechnete man nun mit dem Volk als historischer Kraft. In der Zeitschriftenliteratur der Jahre 1829–1831 diskutierte man im Zusammenhang mit der Besprechung der historischen Romane Zagoskins und Bulgarins auch immer wieder die Frage, ob das Volk als Held eines historischen Romans auftreten könne.⁴⁴ Puškins historische Tragödie

42 L.N. Peschekonowa: «Der «russische Stil». Die Wiederbelebung nationaler Kunsttraditionen im 19. Jahrhundert.» In: *Der Kreml. Gottesruhm und Zarenpracht. Kunst- und Ausstellungshalle der BRD*. Bonn 2004, 332–339, 334.

43 N.I. Nadeždin: «Evropeizm i narodnost', v otnošenii k russkoj slovesnosti». In: N.I. Nadeždin: *Literaturnaja kritika. Ėstetika*. Moskva 1972, 394–444, 440, 444. Vgl. auch Z.A. Kamenskij: *N.I. Nadeždin. Očerki filosofskich i ėstetičeskich vzgliadov (1828–1836)*. Moskva 1984, 165.

44 S.M. Petrov: *Istoričeskij roman v russkoj literature*. Moskva 1961, 19.



Erlöser-Kathedrale Moskau. Fassadenentwurf von Konstantin A. Thon, 1832.
Tusche und Aquarell auf Papier.

«Boris Godunov» beschäftigt sich genau mit dieser Frage und präsentiert die Figur des Zaren als zufälliges Produkt eines politischen Kampfes um die Macht. Die historische Kontinuität des gesellschaftlichen Prozesses wird hier durch das Volk verbürgt, das über eine eigene Physiognomie und eine eigene ideologische Position verfügt. Der berühmte Ratschlag Nikolajs I. an Puškin, er solle aus seinem Theaterstück einen historischen Roman im Stil Walter Scotts machen, hat eine tiefere Bedeutung: Nikolaj vertrat eine personalistische Geschichtsauffassung, deren adäquates Genre in der Tat der Roman ist: Der Romanheld «macht Geschichte» oder «erleidet ein Schicksal»; immer aber ist der historische Prozess auf eine bestimmte Person ausgerichtet. Ausserdem erscheint die Geschichte durch die Anwesenheit einer Erzählinstanz als sinnvolle Entwicklung, die dem Roman eine bestimmte Totalität verleiht. Anders im Drama: Hier muss der Sinn der Geschichte indirekt aus den Aussagen der einzelnen Handlungsfiguren erschlossen werden – genau diese Besonderheit des Genres liegt auch Puškins «Boris Godunov» zugrunde.

Auch die intensive Rezeption des Igorlieds, die sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts beobachten lässt, muss vor dem Hintergrund der Diskus-

sion um eine russische Nationalliteratur verstanden werden. Narodnost' in der Literatur konnte auf glaubwürdige Weise nur erreicht werden, wenn auch eine eigene literarische Tradition vorhanden war. Bojan – die sagenhafte Erzählerfigur des *Igorlieds* – wurde nachgerade als russischer Ossian wahrgenommen.⁴⁵ Man gefiel sich in der Annahme, dass die eigene Nationalliteratur ihren Anfang bereits im 12. Jahrhundert genommen habe. Diesen Anspruch signalisierte in aller Deutlichkeit bereits der Titel der Erstausgabe des *Igorlieds* aus dem Jahr 1800, in dem die Gattungszugehörigkeit («Heroisches Lied»), die nationalsprachliche Ausprägung («in altertümlichem Russisch») und die angebliche Entstehungszeit (Ende des 12. Jahrhunderts) des Textes in den Vordergrund gerückt wurden: *Iroičeskaja pesn' o pochode na polovcov udel'nogo knjazja Novgoroda-Severskogo Igorja Svjatoslaviča, pisannym starinnym russkim jazykom v ischode XII stoletija*. In den 1820er und 1830er Jahren entstanden zahlreiche Nachdichtungen und Prosawerke, in denen die Thematik des *Igorlieds* literarisch verarbeitet wurde, so etwa Katenins *Pesn' o pervom sražanii russkich s Tatarami pod predvoditel'stvom knjazja Galickogo Mstislava Mstislaviča Chrabrogo* (1820), Ivanovs *Rogneda na mogile Jaropolkovoju* (1822), Atreškovs *Skazanie o Svjatopolke* (1832) und Polevojs *Pir Svjatoslava* (1835).⁴⁶ Allerdings wurde in den 1830er Jahren immer deutlicher, dass eine poetische Beschreibung der russischen Geschichte trotz des *Igorlieds* immer noch ausstand. Die literarische Konstruktion einer kontinuierlichen Nationalgeschichte hatte mit dem *Igorlied* erst einen Anfangspunkt gefunden – die weitere Ausarbeitung dieses Grossprojekts traute man am ehesten dem zunehmend populärer werdenden Genre des historischen Romans zu.

45 L. A. Dmitriev: «Slovo o polku Igoreve i russkaja literatura». In: *Slovo o polku Igoreve*. Leningrad 1967 (= Biblioteka poëta), 69–92, 77.

46 V. V. Sipovskij: «Sledy vlijanija Slova o polku Igoreve na russkiju povestvovatel'nuju literaturu pervoj poloviny XIX v». In: *Izvestija po russkomu jazyku i slovesnosti* 3/1 (1930), 239–257, 250 ff.

Walter Scotts Romane als Leitgenre

Als wichtigster Exponent des historischen Romans galt zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht nur in Russland, sondern in ganz Europa Sir Walter Scott. Die ersten «Waverley»-Bücher waren in Schottland zunächst anonym erschienen – das langjährige Ratespiel um die Identität des Verfassers trug entscheidend zum Publikumserfolg der Romane bei.

In Russland gehörte Karamzin zu den ersten Verehrern von Walter Scott, er wollte ihm sogar in seinem Garten ein Denkmal errichten.⁴⁷ Der Name Scott wurde bald zu einem wichtigen Gütesiegel auf dem russischen Buchmarkt: In den Jahren 1823 bis 1830 erschienen 29 Übersetzungen von Walter Scotts Romanen, davon allein im Jahr 1829 acht.⁴⁸ Walter Scott beeindruckte die russischen Leser durch seine romantischen Konstruktionen, in denen sich der Autor hinter einer ganzen Reihe von fiktiven Herausgebern, Erzählern und Handlungsfiguren verbarg. Überdies bediente Walter Scott die romantische Kategorie des «Interessanten [занимательность]», die das klassizistische Katharsisideal der Literatur abgelöst hatte. So schrieb etwa Nikolaj Jazykov in einem Brief an seine Eltern:

Что делает теперь Параша [sc. die jüngere Schwester, U.S.]? Читает ли Вальтера Скотта? Пусть читает: это самое интересное дело.⁴⁹

Auch ein so heilsichtiger Kritiker wie Petr Vjazemskij neigte im Feuer der Begeisterung zur masslosen Überschätzung Walter Scotts:

Лихорадка, любопытства, тоски, жадности, увлекательности, обдаёт читателя Вальтера Скотта, единственно умеющего сливать в своих романах историю поэтическую и поэзию историческую эпопеи, деятельность драмы то трагической, то комической, наблюдательность нравователя, орлиный взгляд в сердце человеческое с всеми очарованиями романического

47 Ju. D. Levin: «Prižiznennaja slava Val'tera Skotta v Rossii». In: *Èpocha romantizma. Iz istorii meždunarodnyh svjazej russkoj literatury*. Leningrad 1975, 5–67, 10 f.

48 A. Dolinin: *Istorija, odetaja v roman. Val'ter Skott i ego čitateli*. Moskva 1988, 166.

49 N. M. Jazykov: *Pis'ma k rodnym za derptschij period ego žizni (1822–1829)*. Sankt-Peterburg. 1913, 104.

вымысла. Может быть – Вальтер Скотт – превосходнейший писатель всех народов и всех веков.⁵⁰

Geradezu hymnisch äusserte sich auch Aleksandr Bestužev-Marlinskij über Walter Scott:

Вальтер Скотт [...] создал исторический роман, который стал теперь потребностью всего читающего мира, от стен Москвы до Вашингтона, от кабинета вельможи до прилавка мелочного торгаша.⁵¹

Aufschlussreich ist vor allem der Hinweis auf die klassenübergreifende Angleichung der Geschmackspräferenzen. Scotts historische Romane überwinden die spezifische gesellschaftliche Segregation, die noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts für den russischen Kulturbetrieb typisch war.

Walter Scotts Erfolg in Russland war nicht nur ein rezeptionsästhetisches Phänomen, sondern hatte auch gewichtige Auswirkungen auf die zeitgenössische Literaturtheorie. Scotts Romane wurden zum Modell des Romans schlechthin. Aleksandr Bestužev-Marlinskij weitete in seinem Aufsatz «O romanach i romantizme» (1833) diese Konzeption noch aus und verwies auf die enge Verbindung zwischen Romantik und Geschichte. Erst die Romantik habe die Geschichte als Prozess überhaupt bewusst gemacht:

История сделалась страстью Европы, и мы сунули нос в Историю. [...] Мы живем в веке Романтизма, сказал я: Мы живем в веке Историческом; потом в веке Историческом по превосходству. История была всегда, свершалась всегда. Но она ходила сперва не слышно, будто кошка, подкрадывалась незначай. [...] Теперь иное. Теперь история не в одном деле, но и в памяти, в уме, на сердце у народов. [...] Вот ключ двойственного направления современной словесности: Романтическо-Исторического.⁵²

Der romantische Historismus wurde in Bestužev-Marlinskis Augen in doppelter Weise durch Karamzin vorbereitet. Zum einen habe er dem romantischen Stil die Bahn geebnet, zum anderen ein allgemeines Interesse an der russischen Geschichte geweckt:

50 P. A. Vjazemskij: *Zapisnye knižki (1813–1848)*. Moskva 1963, 136.

51 A. Marlinskij: *Polnoe sobranie sočinenij v 12 tt.* Sankt-Peterburg 1835–1839, XI, 135.

52 A. Marlinskij: «O romanach i romantizme». In: *Moskovskij Telegraf* 52/53 (1833), 85–107, 216–244, 399–420, 541–555, 401, 405, 406.

Судьба дала ему [sc. Karamzin, U.S.] две, почти несовместимые для других выгоды: внушить Русским романтическую мечтательность и потом заставить их полюбить русскую историю.⁵³

Das historisch-romantische Ideal, das Bestužev-Marlinskij entwarf, diente ihm gleichzeitig auch als Bewertungsmaßstab für die aktuellen literarischen Neuerscheinungen. Bezeichnend ist etwa seine Kritik an Faddej Bulgarin, der mit *Dmitrij Samozvanec* (1829) ebenfalls einen Beitrag zum modischen Genre des historischen Romans geleistet hatte:

Не достиг духа Русского народа [...]. Не Русь, а газетную Россию изобразил нам он.⁵⁴

Natürlich schwingt in dieser Einschätzung auch ein patriotisches Vorurteil mit: Der Pole Bulgarin ist zwar russischer Untertan, gerade deshalb kann er nur die Erscheinungsformen des russischen Staats («Rossija»), aber nicht die wahre russische Kulturgemeinschaft («Rus'») auf gültige Weise literarisch wiedergeben.

Bestužev-Marlinskij's Sicht der Dinge darf als repräsentativ für den literarischen Erwartungshorizont der 1830er Jahre gelten: Walter Scott bot das Vorbild für eine Synthese von romantischer Ästhetik und historischer Thematik. Dass eine solche Synthese gerade im Roman stattfinden konnte, wurde nicht selten mit der Paronymie «romaničeskij» – «romantičeskij» begründet.⁵⁵ Dem historischen Roman im Stil Walter Scotts traute man am ehesten zu, der russischen Literatur ein nationales Gepräge zu geben. Gerade die zahlreichen Beschreibungen von Details aus der Alltagsgeschichte passten unmittelbar zur Forderung, die russische Dichtung müsse die eigene Kulturgeschichte widerspiegeln. Vil'gel'm Kjučel'beker schrieb 1824 in seinem Almanach *Mnemozina*:

Вера праотцев, нравы отечественные, летописи, песни и сказания народные – лучшее, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности.⁵⁶

53 Marlinskij, «O romanach ...» 97.

54 Marlinskij, «O romanach ...», 216.

55 N. I. Nadeždin: «Roslavlev, ili Russkie v 1812 godu» (M. N. Zagorskina). Stat'ja 1». In: Nadeždin, 271–280, 271 f.

56 Kjučel'beker: «O napravlenii našej poëzii, osobenno liričeskoj, v poslednee desjatiletie». In: Kjučel'beker, 436–442, 442.

In einem ähnlichen Sinn kündigte auch Puškin nach der Rückkehr aus der Verbannung einen russischen historischen Roman an, der sich mit Walter Scott messen könne:

Бог даст, мы напишем исторический роман из русской жизни, на который и другие полюбуются.⁵⁷

1832 veröffentlichte Polevoj im *Teleskop* eine Abhandlung, in der er dem historischen Roman einen eminenten Stellenwert in der russischen Literatur zuwies. Der historische Roman erschien in Polevojs Augen als Verkörperung des Romans schlechthin:

Исторический роман, с легкой руки Вальтера Скотта уродившийся в всех концах Европы, считается единственной формою поэтического действия, вполне удовлетворяющею духу и потребностям современного возраста человеческой жизни.⁵⁸

Der Roman bietet sich zur narrativen Gestaltung historischer Themen besonders an, weil er ein umfassendes Bild einer Epoche zeichnet. Für Polevoj ist deshalb der historische Roman der konventionellen Geschichtsschreibung sogar überlegen, weil er nicht in chronologische Faktographie ableiten kann:

Роман, как понимает его теперь Европа, должен преставлять полную картину жизни, в ее деятельном развитии, строго подчиняясь всем вещественным условиям истины, но между тем предоставляя себе свободный выбор и устроение занимательных точек зрения. Посему он есть также история, только отраженная не в прямом, а искусственно устроенном зеркале, где явления сохраняют свою физиономию и цвет, но переменяют относительное положение свое друг к другу, для образования цельной картины, сообразно с предположенною идеею.⁵⁹

Für Polevoj stellt allerdings die russische Geschichte einen Spezialfall dar. Hier gibt es wenige geeignete Sujets, die sich als Stoff für einen historischen Roman eignen. Darüber kann auch die rhetorische Gewandtheit Karamzins nicht hinwegtäuschen:

57 P. V. Annenkov: *Materialy dlja biografii A. S. Puškina*. Sankt-Peterburg 1873, 191.

58 N. A. Polevoj «Letopisi otečestvennoj slovesnosti». In: *Teleskop* 14 (1832), 233–246.

59 Polevoj, «Letopisi ...», 235.

Есть ли у нас материя для романа, имеем ли мы *прошедшее*? [...] Но что это было за существование? Жил ли подлинно народ Русский в это длинное тысячелетие? [...] Что представляют нам в эти пять веков отечественные предания? Дремучий лес безличных имен, толкущихся в пустоте безжизненного хаоса. Карамзина усиливалось оцветить сию мрачную пустоту риторическою прелестью рассказа [...].⁶⁰

Polevoj bewegt sich in dieser Einschätzung nahe bei Čaadaev. In seinem «Ersten Philosophischen Brief» hatte Čaadaev beklagt, dass es in der russischen Geschichte keine nennenswerten Ereignisse gebe, die imstande seien, die Einbildungskraft anzuregen. Polevoj blieb allerdings nicht bei diesem pessimistischen Befund stehen, sondern zog daraus einen kühnen Schluss. Polevoj hielt die russische Geschichte nicht für gegenstandslos. Der Mangel an historischer Grösse wird bei ihm positiv umgedeutet: Den würdigen Gegenstand des russischen historischen Romans stellt für Polevoj nicht ein bestimmtes Ereignis aus der russischen Geschichte dar, sondern die «Selbsterschaffung des russischen Volks», die hier gewissermassen als *creatio ex nihilo* konzipiert wird:

Русский народ отличается от всех новых Европейских Народов тем, что сотворил сам себя, из себя самого, не чрез воссоздание обветшавших элементов приобщением, а самобытно и саможиздительно.⁶¹

Mit diesem Argument war die Brücke geschlagen zwischen «Geschichte» und «narodnost»: Für Polevoj stellte gerade die Entwicklung des nationalen, volkstümlichen Selbstbewusstseins *das* Thema des historischen Romans par excellence dar.

Eine ähnliche Einschätzung dieser Problematik findet man in Michail Pogodins «Pis'mo o russkich romanach», der in der *Severnaja lira na 1827 god* erschien. Pogodin präsentiert seine Sicht der Dinge als Dialog, in dem eine Gräfin O. beklagt, dass man in Russland keine Romane im Stil Walter Scotts schreiben könne:

[...] у нас нечего описывать: древние русские – варвары, а новые – подражатели. Наш характер не имеет никаких отличительных признаков, – везде утомительное однообразие, такое же почти, как и на земле нашей, которая состоит из ровной степи.⁶²

60 Polevoj, «Letopisi ...», 236.

61 Polevoj, «Letopisi ...», 240.

Pogodins eigene Haltung war optimistischer. Ein genuin russischer Roman sei möglich, wenn der Autor jene interessanten Aspekte künstlerisch gestalte, die nur in Russland vorhanden sind. Dazu zähle vor allem die Heterogenität verschiedenster Erscheinungen: das spannungsreiche Nebeneinander von Kulturen, Sitten, Völkern, Klimazonen, Bildungsstufen, sozialen Ständen usw. Überdies wies Pogodin auf eine Reihe von historischen Themen hin, die sich für eine romanhafte Gestaltung eignen: die Christianisierung der Rus', die Zeit der Wirren. Allerdings endete die Autonomie der russischen Geschichte aus Pogodins Sicht mit den petrinischen Reformen. Deshalb empfahl der slavophile Historiker vor allem die altrussische Zeit als Gegenstand für Romane im Stil von Walter Scott.

Auf entschiedenen Widerspruch stiess Pogodin bei Petr Vjazemskij, der die russische Geschichte gerade nicht in ihrer Ereignishaftigkeit, sondern in ihrer nationalen Eigenheit erfassen wollte. Eine russische Nationalkultur existierte aber in Vjazemskijs Augen höchstens seit Peter dem Grossen – und damit könnte sich auch ein historischer Roman erst mit dieser Zeit befassen. Vjazemskij argumentiert hier ähnlich wie später Polevoj, der ebenfalls die historischen Ereignisse zugunsten des nationalen Selbstbewusstseins in den Hintergrund drängen wollte.⁶³

Bereits gegen Mitte der 1830er Jahre geriet das Genre des historischen Romans allerdings in eine Krise. Das russische Lesepublikum bevorzugte die französischen Romane der «école frénétique», hinter denen Walter Scotts Ruhm verblasste.⁶⁴ Der Grund für das schnelle Abflauen der Begeisterung für den historischen Roman lag wohl im wachsenden allgemeinen Bewusstsein der beschleunigten historischen Entwicklung im noch jungen 19. Jahrhundert. Ihren deutlichsten Ausdruck fand diese Haltung in dem programmatischen Aufsatz «Devjatnadcatyj vek» (1832) von Ivan Kireevskij:

62 M. P. Pogodin: «Pis'mo o russkich romanach». In: *Severnaja lira na 1827 god*. Moskva 1984, 133–140, 134.

63 M. Al'tšuller: *Èpocha Val'tera Skotta v Rossii. Istoričeskij roman 1830-ch godov*. Sankt-Peterburg 1996, 61.

64 Dolinin, 167.

Прежде характер времени едва чувствительно переменялся с переменою поколений; наше время для одного поколения меняло характер свой уже несколько раз, и можно сказать, что те из моих читателей, которые видели полвека, видели несколько веков, пробежавших пред ними во всей полноте своего развития.⁶⁵

Ganz ähnlich hatte bereits Michail Pogodin im Jahr 1827 in einer ausführlichen Rezension zu einer *Allgemeinen Geschichte der Völker und Staaten* des deutschen Historikers Heinrich Luden argumentiert:

Быть может, не было времени для бытописателей благоприятнее настоящего [...]. Что казалось утвержденным столетиями, то снова сделалось вопросом; древние законы, древние нравы, древние обычаи были подвергнуты суду ума, осуждены, несмотря на уважение, которое к ним имели поколения бывшие; сего мало, люди захотели, наконец, перестроить все здание общественное по новому плану, установить его на новом основании.⁶⁶

In dieser Passage tritt der emanzipatorische Aspekt des Historismus zutage: Die Beschäftigung mit der Vergangenheit problematisiert die Normativität des Faktischen und stellt implizit auch immer die Frage, ob die Geschichte einen anderen Verlauf hätte nehmen können. Aus dieser Perspektive stellt die Aufarbeitung der eigenen Geschichte nur das erste Kapitel eines grösseren kulturkritischen Projekts dar: Es gilt, die aktuellen Gesellschafts- und Herrschaftsstrukturen in ihrer Gewordenheit zu untersuchen und valable Alternativentwürfe zu suchen. Die aktuellen Zustände treten als historisch bedingte in den Blick. Das Seiende erscheint nicht mehr als stabile Gegenwart, sondern als temporäres Stadium in einem umfassenden Kulturprozess. Damit verschiebt sich aber letztlich auch das Darstellungsinteresse der Literatur: Die sozial differenzierten und historisch gewachsenen Lebensumstände («byt») der russischen Gesellschaft müssen dokumentiert werden. Zur Bewältigung dieser künstlerischen Aufgabe setzten die Autoren in den 1840er Jahren neue literarische Genres ein: Der historische Roman wird zunächst abgelöst von der physiologischen Skizze, später vom kritischen Gesellschaftsroman.

65 I. V. Kireevskij: «Devjatnadcatyj vek». In: *Evropec. Žurnal I. V. Kireevskogo*. 1832. Moskva 1989, 6.

66 *Moskovskij vestnik* 9/III (1827), 58 f. Zit. nach A. G. Tartakovskij: *Russkaja memuaristika i istoričeskoe soznanie XIX veka*. Moskva 1997, 7–67, 17.

Aus dieser Sicht präsentiert sich der historische Roman als epochenbedingte, aber epistemologisch notwendige Vorstufe zu den durchaus episch angelegten narrativen Grossprojekten der 1860er Jahre. Diese literarische Funktion des historischen Romans wurde sogar noch von Vissarion Belinskij gewürdigt, der ja in seinen Kritiken als entschiedener Verfechter einer Hinwendung der Literatur zur aktuellen Wirklichkeit auftrat. In seinem Aufsatz «Razdelenie poëzii na rody i vidy» (1841) bezeichnete er Walter Scott – aus spezifisch russischer Sicht – als Begründer des europäischen Romans:

По художественному достоинству своих романов Вальтер Скотт стоит наряду с величайшими творцами всех веков и народов. Он истинный Гомер христианской Европы. [...] за Вальтером Скоттом остается слава создания новейшего романа.⁶⁷

In Belinskijs Scott-Verständnis steht gerade nicht die Historizität des Geschehens im Vordergrund, sondern die Darstellung des Individuums in seiner sozialen Wirklichkeit. Nur in diesem Sinne lässt Belinskij Scott als Begründer des modernen Romans gelten. Interessant ist aber immerhin die Tatsache, dass Belinskij im Erscheinungsjahr von *Mertvyje duši* auf die überragende Bedeutung des historischen Romans für das Romangenre überhaupt hinweist.

Die Fiktionalisierung des Dokumentarischen

Seit dem 18. Jahrhundert gab es in Russland immer wieder literarische Gestaltungen historischer Stoffe.⁶⁸ Allerdings kann vor Zagoskins *Jurij Miloslavskij* (1829) kaum von einer Etablierung des historischen Romans in der russischen Literatur die Rede sein. Karamzin Erzählungen «Natalja, bojarskaja doč'» und «Marfa-Posadnica» fügten sich in das System der sentimentalistischen Ästhetik ein; die russische Geschichte wurde hier nicht in eine autonome künstlerische Form überführt, sondern diente

67 Belinskij, V, 42.

68 W. Schamschula: *Der russische historische Roman vom Klassizismus bis zur Romantik*. Meisenheim 1961 (= Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik 3), 15–76.

höchstens als Zeitkolorit. Ähnliches gilt für Vasilij Narežnyjs *Rogvol'd* (1803), Vasilij Žukovskijs *Vadim Novgorodskij* (1803) oder Konstantin Batjuškovs *Predslava i Dobrynja* (1810). In diesen Prosatexten wurde die russische Geschichte ossianisch verfremdet; im Vordergrund stand in der Regel eine Liebesintrige, die einfach in ein anderes historisches Milieu verschoben wurde.

Die Aneignung der wichtigsten Kunstgriffe Walter Scotts begann mit den historischen Erzählungen des Dekabristen A. O. Kornilovič (1800–1834). Die Handlung bestand hier wie beim schottischen Vorbild aus einer Mischung von historischen und fiktiven Elementen und wurde durch eine komplizierte Rahmenerzählung von der Autorinstanz distanziert. Allerdings folgten die Personenschilderungen und der Plot noch weitgehend einem einfachen Schema.⁶⁹

Aleksandr Bestužev gehörte mit *Roman i Ol'ga* (1823) zu den wichtigsten Wegbereitern des historischen Romans in Russland. Im Vorwort zu diesem Kurzroman insistierte der Autor auf der historischen Wahrheit der Schilderung und legte seine Quellen offen:

Все исторические происшествия и лица, в ней упоминаемые, представлены с неотступной точностью. [...] Читатели, для проверки, могут взять 2-ю главу 5-го тома Истории государства Российского Карамзина, Разговоры о древностях Новгорода преосвященного Евгения и Опыт о древностях русских Успенского.⁷⁰

Zwar darf diese historische Prosa als wichtige Etappe in der Aneignung von Walter Scotts Vorbild gelten, gleichwohl bewegte sich Bestužev immer noch im Stilsystem der Romantik. So mokierte sich Puškin in einem Brief an den Autor über die Klischeehaftigkeit einzelner Kunstgriffe:

Твой Владимир говорит языком немецкой драмы, смотрит на солнце в полночь etc.⁷¹

Überdies blieben Bestužev-Marlinskij's Texte zu kurz, als dass sie ein gültiges Bild einer vergangenen Epoche hätten zeichnen können. Dieser Mangel wurde ebenfalls bereits von Puškin moniert:

69 Al'tsuller, 37–45.

70 A. A. Bestužev-Marlinskij: *Sočinenija v 2 tt.* Moskva 1958, I, 3 f.

71 *Perepiska A. S. Puškina*. 2 Bde. Moskva 1982, I, 480.

Твой Турнир напоминает Турниры W. Scotta. Брось этих немцев и обратись к нам православным; да полно тебе искать *быстрые* повести с романтическими переходами – это хорошо для поэмы байронической. Роман требует *болтовни*; высказывай все на чисто.⁷²

Erst Michail Zagoskin gelang es 1829 mit *Jurij Miloslavskij* das Genre des historischen Romans fest im System der russischen Literatur zu installieren. Das Erfolgsgeheimnis dieses Romans lag in der gelungenen Kombination des «Historischen» mit dem «Volkstümlichen». Zagoskin flocht an verschiedenen Stellen seines Romans Exkurse über den russischen Alltag im 17. Jahrhundert ein. Eine Szene in einem Bauernhaus wird mit einer historischen Bemerkung eingeleitet:

Домашний простонародный быт тогдашнего времени почти ничем не отличался от нынешнего; внутреннее устройство крестьянской избы было то же самое: та же огромная печь, те же полати, большой стол, лавки и передний угол, украшенный иконами святых угодников.⁷³

Diese Digressionen sind selten länger als ein paar Zeilen. Zagoskin war sehr darauf bedacht, den sorgfältig konstruierten Spannungsbogen seines Romans nicht zu zerstören. Diese Gefahr bestand schon allein deshalb, weil Zagoskin gezwungen war, die Romanillusion aufzuheben, um auf den Zeitunterschied zwischen historischen und aktuellem «byt» hinzuweisen. Wichtig ist indes die Vorstellung, dass sich während gut 200 Jahren im russischen Alltag «kaum etwas» geändert habe. Damit unterstellte Zagoskin eine historische Kontinuität, die als unabdingbare Vorannahme der zeitgenössischen Forderung nach «narodnost'» in der russischen Literatur entsprach. In seiner Rezension von Zagoskins Roman behauptete Sergej Aksakov etwa, dass man in *Jurij Miloslavskij* die «heutige Lebensweise des einfachen Volkes [теперешним бытом простого народа]» erkennen könne.

Ähnliches gilt auch für jene Exkurse, in denen Zagoskin den Lesern in aller Kürze den historischen Hintergrund des Romangeschehens in Erinnerung ruft. Solche Abschweifungen tragen beinahe den Charakter

72 A. S. Puškin: *Polnoe sobranie sočinenij*. Moskva 1937, XIII, 180.

73 M. N. Zagoskin: *Jurij Miloslavskij ili Russkie v 1612 godu*. Moskva 1983, 32. Vgl. auch 80, 109, 123.

eines «Paratextes» und werden deutlich vom eigentlichen Romantext abgetrennt. Letztlich ist die Romanhandlung überhaupt auch ohne historischen Vorlauf verstehbar: Die Geschichtlichkeit der Ereignisse dient weniger einer Vergegenwärtigung der Vergangenheit als dem Nachweis, das ein historischer Roman im Stil Walter Scotts auch mit russischem Material möglich sei. Zagoskin reagierte mit *Jurij Miloslavskij* auf die literaturtheoretischen Debatten der 1820er Jahre: Programmatisch setzte er den Untertitel «Istoričeskij roman v trech častjach» und liess damit Zweifel an der Genrezugehörigkeit seines Textes gar nicht erst aufkommen.

Zagoskin übernahm zahlreiche Kunstgriffe von Walter Scott: die relative Schwäche des Protagonisten, Loyalitätskonflikte, differenzierte Freund-Feind-Bilder, das Auftauchen von Unbekannten, die erst später identifiziert werden. Interessant ist bei Zagoskin die Konstruktion der positiven Helden. Während Jurij Miloslavskij als Sympathieträger durchaus realistisch gezeichnet wird, geraten die historischen Helden Minin und Požarskij zu leblosen Ikonen. Minin wird beim ersten Auftreten mit allen Attributen eines übermenschlichen Heroen ausgestattet: Er verfügt über eine «hohe Stirn», einen «Adlerblick», eine «ungewöhnliche Kraft», «breite Schultern» und eine «hohe Heldenbrust».⁷⁴ In der holzschnittartigen Charakterisierung Minins zeigt sich die nationalrussische Ideologie Zagoskins. Bisweilen lässt sich der Erzähler zu einer Hymne auf den russischen Patriotismus hinreissen, wie etwa während der allgemeinen Mobilisation zur Schlacht in Nižnij Novgorod:

Сколько жизней можно отдать за одно мгновение небесного, чистого восторга, который наполнял в сию торжественную минуту сердца всех русских! Нет, любовь к отечеству не земное чувство! Оно слабый, но верный отголосок непреодолимой любви к тому безвестному отечеству, о котором, не постигая сами тоски своей, мы скорбим и тоскуем со дня рождения нашего!⁷⁵

Nach *Jurij Miloslavskij* versuchte Zagoskin mit *Roslavlev ili Russkie v 1812 godu* an den Erfolg seines Romanerstlings anzuknüpfen. Bemerkenswert ist der exakte syntaktische Parallelismus der Titel, mit dem Zagoskin die enge Verwandtschaft der beiden Romane unterstreichen wollte. Der

74 Zagoskin, 33.

75 Zagoskin, 164.

Zeitabstand zwischen aktueller Schreibsituation und historischer Handlung verringerte sich in *Roslavlev* gegenüber *Jurij Miloslavskij* von 200 auf 20 Jahre. Diese kurze Distanz muss vor dem Hintergrund der literarischen Tradition als nicht ungewöhnlich betrachtet werden: Walter Scott hatte seine Serie von 27 historischen Romanen im Jahr 1814 mit *Waverley, or, 'Tis Sixty Years Since* begonnen – hier wird der kurze Zeitabstand bereits im Untertitel signalisiert. In *The Antiquary* (1816), der im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts spielt, verlegte Scott die Handlung noch näher an seine eigene Gegenwart. Seine übrigen Romane decken das gesamte englische Mittelalter ab und gehen bis ins 11. Jahrhundert zurück. Zagoskin konnte also bei der Wahl der darzustellenden Epoche auf eine hohe Genreflexibilität des historischen Romans zurückgreifen. Es gibt allerdings eine Digression, in der Zagoskin behauptet, es sei nach zwanzig Jahren unmöglich, das Phänomen Napoleon historisch zu erfassen:

Мы слишком близки к происшествиям, а на все великое и необычайное должно смотреть издалека. Увлекаясь современной славой Наполеона, мы едва обращаем взоры на самых себя. Нет, для русских 1812-го года и для Наполеона – потомство еще не наступило!⁷⁶

Letztlich muss man diese Aussage als Absichtserklärung werten: Es geht Zagoskin nicht darum, die beiden Protagonisten seines Romans – die «Russen» und Napoleon – in eine gültige Geschichtserzählung zu bringen, sondern darum, die nationale Eigenart der Russen gerade in der Konfrontation mit dem kulturell wie militärisch dominanten Frankreich herauszuarbeiten.

Im russischen Kontext kam überdies der Überschreitung der magischen Grenze des petrinischen Zeitalters eine besondere Bedeutung zu. Slavophile und Westler unterschieden sich radikal in ihrem Geschichtsverständnis: Für die ersteren hörte die russische Nationalgeschichte bei Peter dem Grossen auf, für die letzteren begann sie mit ihm gerade erst. Zagoskin nimmt in seinen beiden ersten Romanen eine vermittelnde Position ein. Mit der stereotypen Formel «Russkie v 1612/1812 godu» unterstreicht

76 M. N. Zagoskin: *Roslavlev ili Russkie v 1812 godu*. Moskva 1986, 141. Vgl. auch 307: «Мы не можем и не должны описывать всех подробностей Отечественной войны 1812 года. Роман не история.»

er, dass die russische Geschichte in jeder Epoche ihr nationales Gepräge aufweist. Diese Konzeption wurde auch von der Literaturkritik erkannt und bestätigt:

Оба романа Загоскина сообразно намерению автора составляют одну цельную панораму. Главное, неоспоримое достоинство их состоит в истине, верности и естественности красок, коими русская жизнь в них изображается. Загоскин первый угадал тайну писать русских с натуры.⁷⁷

Allerdings fiel *Roslavlev* in der Publikumsgunst deutlich hinter *Jurij Miloslavskij* zurück. Man hatte optimistisch 4800 Exemplare des neuen Romans drucken lassen, die dann aber grösstenteils in den Läden liegen blieben. Möglicherweise war Zagoskins hemdsärmeliger Patriotismus dem 17. Jahrhundert eher angemessen als den kurz zurückliegenden Napoleonischen Kriegen. Besonders irritiert zeigte man sich von Zagoskins begeisterter Rechtfertigung, dass die Russen Moskau angesichts der Bedrohung durch die französische Armee selbst in Brand gesteckt hätten. Handlungsmuster, Stil und Ideologie von *Roslavlev* folgen bis ins Detail der Vorgabe von *Jurij Miloslavskij*: Die bewusste Verrätselung einzelner Figuren, das Vermeiden von Schwarzweissmalerei bei der Darstellung der Kriegsparteien und das Auftreten historischer Figuren in Nebenrollen – alle diese Kunstgriffe des Scottschen historischen Romans gehören zu Zagoskins festem Schreibinstrumentarium.

Allerdings gestaltete sich die patriotische Legendenbildung im historischen Roman für die Zeit der Wirren einfacher als für das Jahr 1812. Am pointiertesten hat sich Aleksandr Puškin über den überdrehten Nationalismus in Zagoskins *Roslavlev* lustig gemacht. In einem stark ironischen Text mit dem Titel «Roslavlev» korrigiert Puškin Zagoskins Vorgabe: Die russische Protagonistin, die sich bei Zagoskin in einen französischen Offizier verliebt, erweist sich bei Puškin als glühende russische Patriotin, die das russische Heldentum vor allem in der Fähigkeit zur Selbstvernichtung erblickt.

Der Erfolg von *Jurij Miloslavskij* strahlte auf die ganze russische Literaturszene aus: Gerade für Nikolaj Polevoj lag es nahe, ein Kapitel aus der russischen Geschichte als historischen Roman auszuarbeiten. In seiner

⁷⁷ *Teleskop* 14 (1831), 226.

Istorija russkogo naroda hatte er versucht, die politischen Ereignisse der Vergangenheit in einen kulturgeschichtlichen Kontext einzubetten. Ähnliches schwebte ihm nun für seinen Roman vor: Polevoj versuchte in *Kljatva na grobe Gospodnem* (1832) die Atmosphäre des Moskauer Fürstentums im 15. Jahrhundert wiederzugeben. Allerdings blieb er einerseits der zeitgenössischen Umgangssprache («Ты выводишь меня из терпения») und andererseits der romantischen Rhetorik («одежда хитрости и притворства») zu sehr verhaftet, als dass er ein wirklich historisches Porträt der vergangenen Epoche hätte zeichnen können. Als einziges sprachliches Mittel zur Erzeugung eines volkstümlich-historisierenden Kolorits spickte Polevoj seinen Text mit Sprichwörtern und Volksweisheiten, die aber kaum über Gemeinplätze hinaus kamen («Ешь пирог с грибами, а держи язык за зубами»)⁷⁸.

Einzelne Kritiker gingen mit Polevoj hart ins Gericht, weil er hinter seinem eigenen Anspruch zurückbleibe. So wurde etwa moniert, dass in Polevojs Roman, der im 15. Jahrhundert spielt, als Anachronismen Tischtücher und Marmelade vorkommen.⁷⁹

Erst Ivan Lažečnikov gelang es, an die Erfolgswelle des russischen historischen Romans anzuknüpfen, die von Zagoskin initiiert worden war. Mit *Poslednij Novik* (1833) verabschiedete sich Lažečnikov von der romantischen Verklärung der russischen Geschichte, die noch für Bestužev-Marlinskij verbindlich gewesen war. Programmatisch war die Wahl des Schauplatzes: Livland. Im Vorwort zu seinem Roman rechtfertigte Lažečnikov diesen auf den ersten Blick ungewöhnlichen Handlungsort dadurch, dass sich hier die historische Macht Russlands am deutlichsten manifestiert habe:

На случай вопроса: почему избрал я для русского исторического романа Лифляндию, которой одно имя звучит уже иноземным, скажу, что ни одна страна в России не представляет народному романисту приятнейшего и выгоднейшего места действия. Крым, Кавказ выигрывают, в сравнении с Лифляндией, красотами местной природы, но потеряют перед ней историческими воспоминаниями. В палладиумах наших, Троицком монастыре,

⁷⁸ S. M. Petrov: *Istoričeskij roman v russkoj literature*. Moskva 1961, 21.

⁷⁹ N. K. Kozmin: *Očerki iz istorii russkogo romantizma. N. A. Polevoj kak vyrazil' literaturnych napravlenij sovremennoj emu epochy*. Sankt-Peterburg 1903, 84.

Нижнем-Новгороде, Москве, разгуливал уже вместе с истиной воображение писателя, опередившего меня временем, известностью и талантами своими. Другие края России бедны или историей, или местностью, но в живописных горах и долинах Лифляндии [...] русский напечатал неизгладимые следы своего могущества. Здесь колыбель нашей войсковой славы, нашей торговли и силы [...]. Чувство, господствующее в моем романе, есть любовь к отчизне. В краю чужом оно освещается сильнее; между иностранцами, в толпе их, под сильным влиянием немецких обычаев виднее русская народная физиономия.⁸⁰

Lažečnikov verweist bewusst auf das literarische Innovationspotenzial seines Romans. Er grenzt seinen eigenen Text von der romantischen Tradition ab, die den Süden Russlands (Krim, Kaukasus) als paradigmatische Handlungsorte präferiert hatte. Überdies verzichtet Lažečnikov auf eine Gestaltung historischer Ereignisse aus dem russischen Kernland – hier hätte er höchstens zu einem Epigonen Zagoskins werden können. Die Wahl Livlands ist nur Ausdruck einer tieferen kulturgeschichtlichen Konzeption: Lažečnikov nimmt eine kulturstiftende Wirkung des russischen Imperiums in den eroberten Randgebieten an und macht genau diesen Aspekt zum ideologischen Zentrum seiner historisierenden Erzählung. Immer wieder betonen die livländischen Deutschen ihre Liebe zur russischen Sprache.⁸¹ Sie liefern damit einen Beweis für Lažečnikovs imperialen Optimismus, dass der militärischen Eroberung gewissermaßen automatisch die kulturelle Eingliederung der neuen Gebiete in das russische Reich folge.

Lažečnikov setzt in seinem Roman eine ganze Reihe von Textstrategien ein, die der Steigerung eines authentisch-historischen Eindrucks dienen sollen. Dazu gehört etwa der schulterzuckende Hinweis darauf, dass der Erzähler nicht frei sei bei der Wahl des Schicksals seiner Handlungsfiguren:

Жаль нам Кете Рабе. Что ж делать? История велит нам вести ее к брачному алтарю.⁸²

Bisweilen verweist Lažečnikov auf die Abhängigkeit seiner Erzählung von historischen Quellen. Im positiven Sinn unterstreicht er etwa eine

80 I. I. Lažečnikov: *Sočinenija v 2 tt.* Moskva 1963, I, 36 f.

81 Lažečnikov, I, 92, 183, 516.

82 Lažečnikov, I, 403.

wortgetreue Wiedergabe eines Dokuments, im negativen Sinn unterbricht er die Darstellung, weil ein bestimmter Brief «nicht aufgefunden werden konnte».⁸³ Lažečnikov legt sogar eigenmächtige Stilisierungen in der Personenrede offen und erweckt damit den Eindruck, dass die übrigen, «unmarkierten» Reden absolut authentisch seien:

Хотя монах говорил с Никласзоном по-немецки, но я старался в переводе Авраамовой речи удержать несколько жидовский выговор русского языка. – Авраам также лицо историческое.⁸⁴

Überdies schaltet Lažečnikov an einzelnen Stellen seines Romans immer wieder kulturgeschichtliche Exkurse ein, so etwa zur Erläuterung der Rollen eines «šut» oder eines «novik».⁸⁵

Auffällig ist schliesslich der Einsatz von Fussnoten im Romantext, die entweder der Erklärung von historischen Realien oder dem bibliographischen Nachweis einzelner Informationen dienen.⁸⁶

Gerade die angestrenzte Häufung von solchen Authentisierungsstrategien weist aber darauf hin, dass Lažečnikov einige Schlüsselszenen seines Romans nicht nach den historischen Fakten, sondern im Hinblick auf ihren literarischen Effekt gestaltet hat. Dies gilt etwa für die detaillierte Beschreibung der Hinrichtung Patkuls oder die Schilderung eines Mordanschlags auf Peter den Grossen. Bezeichnend für die Wirkungskraft der letzteren Szene ist ein Plagiat, das Rafail Zotov in seinem eigenen historischen Roman *Tajnstvennyj monach* (1843) beging: Die Attentatsszene aus *Poslednij Novik* findet sich hier Wort für Wort abgeschrieben.⁸⁷

Die zeitgenössische Literaturkritik pries Lažečnikovs Roman in den höchsten Tönen: Orest Somov lobte *Poslednij Novik* als «besten der bisher erschienen russischen historischen Romane»⁸⁸ und Nikolaj Stankevič bezeichnete Lažečnikov als «besten russischen Romanautor nach Gogol».⁸⁹

83 Lažečnikov, I, 164, 193.

84 Lažečnikov, I, 246. Die Anmerkung bezieht sich auf den Satz «Не знаю, как и помочь».

85 Lažečnikov, I, 169, 193.

86 Lažečnikov, I, 198, 244, 315 und passim.

87 Lažečnikov, I, 475, 564. R. Zotov: *Tajnstvennyj monach*. Č. I. Sankt-Peterburg 1843, 187 f.

88 *Severnaja pčela* 15 (19.1.1833).

89 *Perepiska Nikolaja Vladimiroviča Stankeviča. 1830–1840*. Moskva 1914, 335.

Der Erfolg von *Poslednij Novik* (1833) zahlte sich auch in barer Münze aus: Für seinen neuen Roman *Koldun na Sucharevoj bašne* (1836) erhielt Lažečnikov vom Verleger Glazunov ein Vorschusshonorar von 19'000 Assignatenrubel. Einen noch grösseren Erfolg erzielte Lažečnikov mit *Ledjanoj dom*, von dem Auszüge im Almanach *Dennica* (1834) und in der Zeitschrift *Teleskop* (1835) veröffentlicht wurden. Nach dem positiven Echo auf diese Teilpublikationen wurde der Roman 1835 sofort als Buchausgabe auf den Markt gebracht.⁹⁰ In *Ledjanoj dom* verabschiedete sich Lažečnikov von der livländischen Thematik und gestaltete eine Episode aus der Bironovščina. In einem durchaus patriotischen Grundtenor wurde Biron hier als Finsterling und fremder Peiniger Russlands dargestellt. Lažečnikov perpetuierte damit ein historiographisches Stereotyp des frühen 19. Jahrhunderts, ebenso wie er in der karikierenden Darstellung des Dichter Tredjakovskij ein Klischee der zeitgenössischen Literaturgeschichte bediente.⁹¹ Diese undifferenzierte Schwarzweissmalerei rief den Ärger Puškins hervor. In einem Brief an Lažečnikov monierte er, dass *Ledjanoj dom* die «historische Wahrheit nicht respektiere [историческая правда в нем не соблюдена]». Puškin nahm vor allem Biron in Schutz:

О Бироне можно бы также потолковать. Он имел несчастье быть немцем; на него свалили весь ужас царствования Анны, которое было в духе его времени и в нравах народа. Впрочем, он имел великий ум и великие таланты.⁹²

Puškins eigenen Versuch, die Gattung des historischen Romans zu erneuern, muss vor dem Hintergrund seiner Polemik mit Lažečnikov betrachtet werden. Mit *Kapitanskaja dočka* (1836) durchbricht Puškin alle historischen Klischees. Pugačev wird nicht als Mordbube gezeigt, sondern als geschickter Heerführer, der über einen nachgerade aristokratischen Ehrbegriff verfügt. Allerdings ist von entscheidender Bedeutung, dass Puškin sein Romangeschehen aus der höchst subjektiven Perspektive seines Ich-Erzählers Grinev präsentiert. Diese Ich-Erzählung ist wiederum in

90 S. A. Vengerov: «I. I. Lažečnikov. Kritiko-biografičeskij očerk». In: I. I. Lažečnikov: *Sobranie sočinenij v 6 tt.* Moskva 1994, I, 5–111, 66.

91 I. Reyfman: *Vasilii Tredjakovskij. The Fool of the «New» Russian Literature.* Stanford 1990, 43 f.

92 Perepiska A. S. Puškina, II, 338 f.

eine Herausgeberfiktion eingebettet, die allerdings erst im letzten Kapitel offengelegt wird.

Diese narrative Verschachtelung grenzt *Kapitanskaja dočka* deutlich von Puškins historiographischer Bearbeitung desselben Themas ab, die 1834 unter dem Titel *Istorija pugačevskogo bunta* erschienen war. Die thematische Nähe hat die Literaturwissenschaft immer wieder dazu veranlasst, den Roman durch das Prisma der historischen Darstellung zu lesen.⁹³ Aus dieser Sicht würde *Kapitanskaja dočka* die private Erfahrung eines Individuums, *Istorija pugačevskogo bunta* hingegen ein Epochen-gemälde des Volkes zeigen.⁹⁴

Allerdings muss eine solche Einheit von Roman und Geschichtswerk als nachträgliche Projektion der Literaturwissenschaft relativiert werden. Ein Vergleich von *Istorija pugačevskogo bunta* und *Kapitanskaja dočka* legt gerade die absolute Inkommensurabilität der beiden Genres offen. Möglicherweise stellen beide Texte sogar ein Gattungsexperiment Puškins dar, in dem er die extreme inhaltliche Abhängigkeit historischer oder historisierender Darstellungen von der Wahl der Erzählinstanz nachweisen wollte.⁹⁵

Bei der Deutung von *Kapitanskaja dočka* ist überdies der literaturhistorische Kontext zu berücksichtigen. Die Signale an die Leser waren deutlich genug: Puškin betrieb einen ansehnlichen intertextuellen Aufwand, um das Genre des historischen Romans in seinen eigenen Text hineinzuspielen. Wie Walter Scott präsentiert Puškin einen sehr jungen Helden, der in einen Loyalitätskonflikt gerät. Die Handlung folgt klar einem Abenteuersujet, wie es für die Romane Walter Scotts charakteristisch war. Man kann Strukturähnlichkeiten zwischen *Kapitanskaja dočka* und *Rob Roy* bis ins Detail nachweisen,⁹⁶ es genügt aber auch

93 A. Dolinin: «Historicism or Providentialism? Pushkin's *History of Pugachev* in the Context of French Romantic Historiography». In: *Slavic Review* 58/2 (1999), 291–308, 305.

94 A. B. Wachtel: *An Obsession with History. Russian Writers Confront the Past.* Stanford 1994, 79.

95 S. Evdokimova: *Pushkin's Historical Imagination.* New Haven / London, 1999, 16 f.

96 Al'tšuller, 245–257.

schon, die Titelüberschriften in eine Reihe zu stellen, um den traditionell konstruierten Spannungsbogen von Puškins Roman zu erkennen: «der Gardesergeant» – «der Wegführer» – «die Festung» – «das Duell» – «Liebe» – «Pugačevščina» – «der Angriff» – «der ungeladene Gast» – «die Trennung» – «die Belagerung der Stadt» – «die aufrührerische Vorstadt» – «die Waise» – «die Verhaftung» – «das Gericht». Aufregende Kampfelemente und melancholische Liebesszenen wechseln sich hier in genau kalkulierter Beschleunigung und Retardierung des Erzählflusses ab. Mit einem Wort: *Kapitanskaja dočka* war für das zeitgenössische Publikum sofort als historischer Roman im Stil von Walter Scott identifizierbar. Noch Nikolaj Černyševskij schrieb im Jahr 1855:

Капитанская дочка [прямо возникла, U.S.] из романа Вальтера Скотта.⁹⁷

Was aber bewog Puškin im Jahr 1836, als die Walter-Scott-Begeisterung sich in Russland bereits deutlich abgekühlt hatte, den zahlreichen russischen historischen Romanen noch ein eigenes Werk hinterherzuschicken? Im Blick auf Puškins feines Sensorium für literarische Entwicklungen kann die Antwort nur lauten: Puškin zeichnet mit *Kapitanskaja dočka* kein Historienbild im Stil Zagoskins oder Lažečnikovs und liefert gerade nicht das belletristische Gegenstück zur *Istorija pugačevskogo bunta*, sondern er kritisiert ironisch die poetologischen Grundlagen des historischen Romans als literarischer Gattung.

Puškin präsentiert Geschichte in *Kapitanskaja dočka* als scheinbar kohärentes narratives Gebilde, allerdings wird diese Kohärenz gerade durch den Einsatz eines notorisch unzuverlässigen Erzählers konterkariert. Die Reihe der Unstimmigkeiten, die sich durch Grinevs Bericht zieht, ist lang: Grinev reist Ende August aus seinem Elternhaus ab und will fünf Tage später in einen Schneesturm geraten sein. Er gesteht, dass er bei seinem Hauslehrer Beaupré kein Französisch gelernt hat, übersetzt aber wenig später französische Literatur. Pugačev sprengt mit einem Fusstritt eine Tür auf, die aber kurz darauf wieder verschlossen ist. Der Wegführer wittert eine entfernte Siedlung durch Rauch; als die Gruppe die Herberge erreicht, muss aber der Diener erst Feuer machen,

97 N. G. Černyševskij: «Očerki gogolevskogo perioda russkoj literatury.» In: N. G. Černyševskij: *Izbrannoe*. Moskva 1950, 510–682, 518.

um Tee zu kochen. Grinev wird auf der Strasse nach Orenburg von einem Boten Pugačevs überholt, der aber eigentlich schon vor ihm losgeritten ist. Im Kommandantenhaus sind alle Möbel kurz und klein geschlagen, am Abend nach dem Überfall empfängt Pugačev Grinev jedoch bereits wieder an einem Tisch.⁹⁸

Diese Zusammenstellung macht deutlich: Grinevs Ich-Erzählung zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie das Unplausible plausibel macht. Die groben Züge der Handlungsführung folgen durchaus einer operettenhaften Logik: Grinev verkehrt in intimer Nähe zum Rebellen Pugačev und wird am Ende durch einen wundersamen Gnadenakt der Zarin gerettet.⁹⁹ Gleichzeitig unternimmt aber Puškin alles, um die unwahrscheinliche Fiktion als authentischen historischen Bericht auszuzeichnen. *Kapitanskaja dočka* schliesst mit einer Notiz des Herausgebers Puškin, der die «Familienchronik» Grinevs als historische Quelle in einen direkten Zusammenhang mit der *Istorija pugačevskogo bunta* bringt:

Рукопись Петра Андреевича Гринева доставлена была нам от одного из его внуков, который узнал, что мы заняты были трудом, относящимся ко времени, описанным его дедом. Мы решились, с разрешения родственников, издать ее особо, приислав к каждой главе приличный эпиграф и дозволив себе переменить некоторые собственные имена.

Die angebliche Authentizität des Berichtes wird unterstrichen durch die Tatsache, dass der Herausgeber seine Eingriffe (Motti, Namensänderungen) explizit macht und seine eigene Notiz genau datiert (19. Oktober 1836). Wie gestaltet sich unter diesen Umständen das Verhältnis zwischen Geschichte und Fiktion in Puškins *Kapitanskaja dočka*? Bereits im Jahr 1830 hatte Puškin die Gattung des Romans als «fiktive Entfaltung einer historischen Epoche» definiert: «В наше время под словом роман разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании.» Zentral an dieser Aussage ist die Emphase auf der Fiktion [вымысел], die als entscheidendes literarisches Wirkungsmittel

98 A. Ebbinghaus: «Puschkin, die russische Kultur und die russische Geschichte». In: U. Lange-Brachmann (Hg.): *Alexander Puschkin*. Baden-Baden 1998, 85–114, 107.

99 H.-J. Gerigk: *Entwurf einer Theorie des literarischen Gebildes*. Berlin / New York 1975, 196 f.

eingesetzt wird.¹⁰⁰ Bereits in seiner «Elegija» aus dem selben Jahr hatte Puškin die «Fiktion» mit hoher emotionaler Intensität ausgestattet: «Порой опять гармонией упьюсь, Над вымыслом слезами обольюсь [...]» Vor dem Hintergrund der Opposition Geschichte – Fiktion lässt sich der gattungsmässige Status der *Kapitanskaja dočka* genauer beschreiben. Puškin stattet seine Erzählung mit einer Oberflächenstruktur aus, die eine Reihe von Genremerkmalen des historischen Romans aufweist. Puškin verwendet die zeitgenössische Literatursprache, die nur durch einzelne historisierende Phraseologeme in der direkten Rede von Handlungsfiguren durchbrochen wird («Хорошо, коли отсидимся или дождемся сикурса», «Чаятельно, за неприличные гвардии офицеру поступки»).¹⁰¹ Puškin setzt hier genau dasselbe stilistische Prinzip ein wie Zagoskin oder Lažečnikov. Er suggeriert durch seine Erzählweise, dass *Kapitanskaja dočka* eine vergangene Epoche wahrheitsgetreu wiedergibt und vor dem Hintergrund des historischen Geschehens eine erfundene, aber für den Zeitgeist typische Geschichte präsentiert. Die Tiefenstruktur der *Kapitanskaja dočka* offenbart aber etwas ganz anderes: Die Begegnungen des fiktiven Helden Grinev mit den realen Akteuren Pugačev und Katharina der Grossen sind nicht nur völlig unwahrscheinlich, sondern basieren auch auf einem einseitigen, ja sogar verzerrten Bild der historischen Gegenspieler. Damit wird deutlich, dass Geschichte nicht die wahrheitsverbürgende Grundlage für eine historische Erzählung abgeben kann, sondern sich umgekehrt immer nur als Effekt einer bestimmten Erzählperspektive konstituiert. Ein gutes Beispiel bietet eine Digression des Ich-Erzählers, der eine grausame Bestrafung – das Herausschneiden der Zunge – mit dem Hinweis auf den historischen Fortschritt kommentiert: «Когда вспомню, что это случилось на моем веку и что ныне дожил я до кроткого царствования императора Александра, не могу не дивиться быстрым успехам просвещения и распространению правил человеколюбия.»¹⁰²

Der Abschnitt spielt mit der mehrfachen Verschachtelung der Zeithorizonte: Das erzählte Geschehen spielt im Jahr 1774; der Ich-Erzähler thematisiert die Zeit der Niederschrift zu Beginn des 19. Jahrhunderts; adressiert ist der Text jedoch an den russischen Leser des Jahrs 1836.¹⁰³ Für Puškins Leser ist die Illusion, der sich Grinev hier hingibt, sofort durchschaubar: Aus der Perspektive der 1830er Jahre erweisen sich sowohl die «sanfte Regierung» Aleksandrs I. als auch der Glaube an eine fortschreitende Vervollkommenheit der russischen Gesellschaftsordnung als subjektive Fehleinschätzungen, die mit der historischen Wirklichkeit wenig zu tun haben.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: *Kapitanskaja dočka* ist nicht etwa das literarische Gegenstück zur *Istorija pugačevskogo bunta*, sondern der ironisch geführte Nachweis dafür, dass der historische Roman nicht das leisten kann, was ihm die zeitgenössische russische Kritik seit Zagoskin zugetraut hatte, nämlich die gleichzeitig historisch gültige und lebendige Vergegenwärtigung des Vergangenen. Puškin demonstriert vielmehr, wie Pugačev immer nur als Produkt der Einbildungskraft einzelner Akteure fassbar ist. Der historische Roman kann nicht zeigen, «wie es eigentlich gewesen» (Ranke), sondern nur durch Fiktion (вымысел) einen gesteigerten Aufregungswert für sich verbuchen. Wichtig ist allerdings, dass Puškin dieses Vorgehen unter der Maske historischer Authentizität versteckt. Es geht im gerade nicht um die Offenlegung der Problematik des historischen Romans, sondern um eine ironische Subversion des Genres. In diesem Sinne ist auch sein Kommentar in einem Brief an I. I. Dmitriev zu verstehen:

Что касается до тех мыслителей, которые негодуют на меня за то, что Пугачев представлен у меня Емелькою Пугачевым, а не байроновым Ларою, то охотно отсылаю их к г. Полевому, который, вероятно, за сходную цену возьмется идеализировать это лицо по самому последнему фасону.¹⁰⁴

Puškin spielt hier im Grunde genommen die verborgene Stilisierung gegen die offensichtliche Stilisierung aus. Während ein Historienschreiber wie Polevoj sich an romantische Darstellungsklischees klammert,

100 Evdokimova, 23.

101 V. V. Vinogradov: *O jazyke chudožestvennoj literatury*. Moskva 1959, 118 f.

102 Puškin, VI, 455.

103 Ju. Striedter: *Dichtung und Geschichte bei Puškin*. Konstanz 1977, 43.

104 *Puškin-kritik*. Moskva 1934, 351 f.

gelingt Puškin eine eigenwillige Darstellung Pugačevs, die an Kühnheit einer byronistischen Verfälschung zwar in nichts nachsteht, aber gerade aufgrund ihrer Neuheit in der literarischen Fiktion aufgeht.

Puškins *Kapitanskaja dočka* stellt mithin eine prominente Verarbeitung der literarischen Krise dar, in die der historische Roman in Russland in den 1830er Jahren geraten war. Mit dem Erscheinen von Zagoskins und Lažečnikovs umfangreichen Romanen war eine zentrale Forderung der Literaturkritik aus den 1820er Jahren eingelöst worden: Man verfügte nun über eine eigene Grossform der erzählenden Prosa, und man verfügte überdies über eine literarische Gestaltung der eigenen Geschichte, der eigenen «narodnost'». Bereits auf dem Höhepunkt des Siegeszugs des historischen Romans machten sich aber unterminierende Gegenbewegungen bemerkbar. Hier ist in erster Linie Michail Lermontovs Romanfragment *Vadim* (1831) zu nennen, das ein byronistisches Motiv vor dem Hintergrund der Pugačevščina literarisch gestaltet. Der historische Bezug ist allerdings kaum ausgearbeitet und bleibt konturlos gegenüber dem erzählerischen Hauptinteresse, das sich auf die Darstellung der dämonischen Natur Vadims richtet. Aber bereits in diesem frühen Prosastück gibt es eine kurze Bemerkung des Erzählers, in der Walter Scotts Stil ironisiert wird – zu einem Zeitpunkt, als Walter Scott in der russischen Literaturkritik als Götze verehrt wurde:

Удивленная толпа смотрела ему вслед, и по частому топоту они догадались, что Вадим пустился вскачь.

Куда? зачем? – если б рассказывать все их мнения, то мне был бы нужен талант Вальтера Скотта и терпение его читателей.¹⁰⁵

Es gibt in Lermontovs Prosa eine logische Entwicklung weg von der historischen Thematik hin zum aktuellen Gesellschaftsroman. Programatisch ausgedrückt ist dieser Anspruch im Titel *Geroj našego vremeni*. Es geht Lermontov hier um nichts geringeres als die Enthistorisierung des russischen Romans – eine Verbindung, die Puškin ja noch 1830 autoritativ bestätigt hatte. Lermontov hingegen konstatiert bereits in *Vadim* den Verlust des Zusammenhangs zwischen Biographie und Roman: Es gibt keine sinnvolle Parallelführung mehr zwischen allgemeiner und

individueller Geschichte; historische Situation und autonomes Handeln können nicht mehr schlüssig aufeinander bezogen werden:

[...] в блаженном 18 [веке, U.S.] [...] каждая жизнь была роман; теперь жизнь молодых людей более мысль, чем действие; героев нет, а наблюдателей чересчур много.¹⁰⁶

Eine besondere Ironie dieser Kritik liegt darin, dass Lermontov ja selbst für sich die Rolle des «Beobachters» in Anspruch genommen hat. Seine Aufgabe besteht nicht mehr in der narrativen Herstellung von historischen Kontinuitäten, sondern in der Diagnose des aktuellen gesellschaftlichen Bewusstseins. Es zeugt von höchster Konsequenz, dass Lermontov seinen künstlerischen Entwurf nicht als Roman umgesetzt hat, sondern in einem Zyklus von Erzählungen: Das Genre des Romans hätte eine sinnvolle Kohärenz des Dargestellten vorausgesetzt, während der Erzählzyklus eine immer wechselnde Perspektive aufweist und so einen einheitlichen Wahrheitsentwurf von vornherein unmöglich macht.

Der historische Roman erweist sich in Russland damit als zeitlich relativ eng begrenztes Phänomen, das zunächst dem Gesellschaftsroman (*Geroj našego vremeni*, *Mertvye duši*) und später dem Bildungsroman mit biographischer Thematik (*Obyknovennaja istorija*, *Kto vinovat?*, *Rudin*) weichen muss.

Die Extrapolation der Geschichte ins Utopische

Die russische erzählende Prosa wendet sich um 1830 nicht nur der nationalen Vergangenheit zu, sondern greift in einigen Fällen auch in die Zukunft aus.¹⁰⁷ Beide Aspekte sind eng miteinander verbunden: Die eigene Gegenwart wird nicht mehr wie in der Kunstperiode als statische Situation empfunden, die sich nur in Momenten schöpferischer Erleuchtung nach oben öffnet – Puškins poetologische Gedichte bieten die deutlichsten Belege für diese Konzeption –, sondern erscheint als Durchgangstadium in einem umfassenden Grossnarrativ, das als heroischer

105 M. Ju. Lermontov: *Izbrannye sočinenija v dvuch tomach*. Moskva 1967, II, 227.

106 Lermontov, II, 220.

107 V. V. Svjatlovskij: *Russkij utopičeskij roman*. Petrograd 1922, 35–43.

Aufstieg oder aber als kulturpessimistischer Niedergang begriffen werden kann.

Die literarische Utopie kann gewissermassen als Spiegelbild des historischen Romans verstanden werden: Sowohl Vergangenheit als auch Zukunft wirken sinnstiftend auf die Gegenwart ein, die als gleitender Punkt in einem umfassenden Geschichtsbild verstanden wird.

Einer der ersten russischen Autoren, die ihre Daseinsbedingungen sowohl historisch als auch futuristisch begründeten, war Vil'gel'm Kjuhel'beker. 1824 veröffentlichte er in seinem Almanach *Mnemozina* unter dem Titel *Ado* eine historische Erzählung, die im Estland des 13. Jahrhundert spielt. Kjuhel'beker stützt seine Handlung auf eine legendäre Begebenheit, die in Karamzins *Istorija gosudarstva Rossijskogo* überliefert ist. Wichtiger als das schwerfällige und verworrene Sujet ist indes Kjuhel'bekers stilistische Bearbeitung des Themas: Eingesetzt wird ein altertümlicher Sprachduktus mit zahlreichen buchsprachlichen Lexemen und einer bewusst erschwerten Syntax. Damit zeigt Kjuhel'beker an, dass nicht nur Nation, Gesellschaft und Staat historische Grössen sind, sondern auch Sprache und Literatur. Die Aufgabe des Dichters besteht aber nicht nur in der Rekonstruktion vergangener Entwicklungsstufen der eigenen Nationalsprache, sondern auch in der tätigen Beförderung der Gegenwartsliteratur. Als Ausdruck dieses Bemühens darf das kurze Prosastück «Zemlja bezglavcev» gelten, das ebenfalls 1824 in *Mnemozina* erschien. Der Ich-Erzähler fliegt mit einer Montgolfière in ein sagenhaftes Land, in dem alle Einwohner immer wieder künstlich ihre störenden Köpfe von sogenannten «Erziehern» absägen lassen. Die realisierte Metapher, die ein analoges Motiv aus Zamjatsins *My* vorwegnimmt, ist deutlich genug: Kjuhel'beker trägt in seiner Utopie eine rousseauistisch inspirierte Bildungskritik vor, die sich gegen das erstarrte Wissen im «Papierreich» richtet. In diesem ironischen Text wird eine kulturelle Entwicklung auf die Spitze getrieben, die Kjuhel'beker bereits ansatzweise in der russischen Gegenwart erkennt: In seinem Aufsatz «O napravlenii našej poëzii, osobenno liričeskoj, v poslednee desjatiletie» (1824) moniert er die posenhaft gelangweilte Stimmung, die alle anderen Gefühle aus der aktuellen Literatur verdrängt:

Прочитав любую элегию Жуковского, Пушкина или Баратынского, знаешь все. Чувств у нас давно нет: чувство уныния поглотило все прочие. Все мы взапуски тоскуем о своей погибшей молодости; до бесконечности жуем и

переживаем эту тоску и наперерыв щеголяем своим малодушием в периодических изданиях.¹⁰⁸

Kjuhel'beker hält der byronisierenden Monotonie sein eigenes Ideal einer «wahren Aufklärung» entgegen, in der nicht die negativen Seiten der russischen Gegenwart wie etwa in *Evgenij Onegin* dargestellt werden, sondern eine neue Kunst allen Erscheinungen ihren spezifischen Sinn verleiht.¹⁰⁹ In seinem Aufsatz «Poëzija i proza» (1835) nimmt Kjuhel'beker eine eigenartig konservative Haltung ein und bezieht dezidiert gegen die sich abzeichnende Dominanz der Prosa in der russischen Literatur Stellung. Er behauptet ein Andauern der «Kunstperiode» – allerdings zeigt bereits der rhetorische Aufwand, den Kjuhel'beker in seiner Apologie betreiben muss, dass die «Kunst» sich in einer Krise befindet:

Поэзия не умирает и не умрет; не умрет и искусство, без которого поэзия на земле не нашла бы средств и стихий к проявлению.¹¹⁰

Mit dieser Ansicht steht Kjuhel'beker alleine da. Letztlich muss die rückwärtsgerichtete Utopie als Reaktion auf sein persönliches Schicksal verstanden werden, in dem die Geschichte gleichsam zum Stillstand gebracht wurde: Nach dem gescheiterten Dekabristenaufstand verbrachte Kjuhel'becker zehn Jahre in Einzelhaft. Seine eigene Dichterexistenz wurde gewissermassen aus dem historischen Prozess herausgeschleudert; alle Möglichkeiten einer Einflussnahme auf den Gang der Kultur waren versperrt. In dieser Situation blieb Kjuhel'beker nur die Verklärung der schönen Formen übrig, die ihm gegen alle Anfeindungen des politischen Tagesgeschäfts immun schienen.

Es ist durchaus möglich, dass Kjuhel'bekers «Zemlja bezglavcev» den Anstoss für zwei utopische Texte aus der Feder Faddej Bulgarins bildete: «Pravdopodobnye nebylicy, ili Stranstvovanie po svetu v XXIX veke» (1824) und «Neverojatnye nebylicy, ili Putešestvie k sredotočiju zemli» (1825).¹¹¹ Bulgarin hatte im Jahr 1824 eine Polemik mit Kjuhel'beker ausgefochten und den Dichtern des Puškinkreises pauschal Ignoranz

108 V.K. Kjuhel'beker: *Sočinenija*. Leningrad 1989, 436–442, 423.

109 Kjuhel'beker, 448, 461.

110 Kjuhel'beker, 443–446, 446.

111 G. Strano: *Faddej Venediktovič Bulgarin. Polemica letteraria e parodia in Russia negli anni '20 i '30 dell'Ottocento*. Caltanissetta / Roma 1998, 22.

[невежество] vorgeworfen. Das entscheidende Merkmal an diesem Kampf war seine Öffentlichkeit – Kjuhel'beker und Bulgarin benutzen die literarische Provokation als Instrument für die Propagierung der Kulturkonzeptionen, die sie in ihren Publikationsorganen *Mnemozina* bzw. *Literaturnye listki* zu verbreiten suchten. Während Kjuhel'beker das utopische Genre deutlich als Allegorie für seine aktuelle Gesellschaftskritik einsetzt, lässt sich bei Bulgarin ein wirklich futuristisches Interesse beobachten. Zur Sprache kommen der technische Fortschritt, die Entwicklung des Bildungswesens, das Verhältnis der Geschlechter und sogar kulinarische Details. Bemerkenswert ist auch die Vision einer pluralistischen Globalkultur, in der das Russische die Weltsprache der Literatur, das Arabische die Weltsprache der Diplomatie darstellt.¹¹² Bulgarin – als Pole gleichzeitig Aussenseiter und Aufsteiger in der fremden Kultur – bringt die russische Kultur in einen ambivalenten Geltungszusammenhang: Einerseits ist das Russische das zentrale Medium der Kunst, andererseits kann es sich gerade im politischen Bereich nicht als *lingua franca* durchsetzen.

Bulgarin bereitet mit seinen utopischen Texten eine Problematik vor, die er wenig später in historischen Erzählungen und Romanen weiter verarbeiten wird. Der Blick zurück und vorwärts auf die Zeitachse wird bei Bulgarin dominiert von der Frage, was «wahrscheinlich» sei. Im Zentrum seines schriftstellerischen Interesses steht deshalb weniger die möglichst genaue Rekonstruktion bzw. Extrapolation historischer oder zukünftiger Zustände als vielmehr die sorgfältige Ausgestaltung möglicher Szenarien. Die Aussagekraft der beschriebenen Szenen bemisst sich demnach nicht nach ihrer tatsächlichen Geltung, sondern nach ihrer sinnstiftenden Wirkung für die russische Gegenwart, die als Brennpunkt historischer und futuristischer Kräfte verstanden wird.

Auch der historische Roman steht bei Bulgarin im Zeichen des «Wahrscheinlichen». In den Vorworten zu *Dmitrij Samozvanec* (1830) und *Mazepa* (1834) unterstreicht Bulgarin die Autonomie seines fiktionalen Entwurfes: Nicht sklavische Wirklichkeitstreue sei das oberste Prinzip des Romans, sondern die psychologische Präsentation der historischen Akteure, wie sie im Verständnis des Autors erscheinen:

112 L. Heller, M. Niqueux: *Histoire de l'utopie en Russie*. Paris 1995, 116.

Исторические события, рассказываемые от имени автора, верны: но в происшествиях не соблюдено в точности хронологического порядка, ибо цель романа, как выше сказано, есть изображение характера Мазепы, а не история Малороссии.¹¹³

Eine ähnliche Verschränkung von historischem und utopischem Roman lässt sich auch bei Aleksandr Vel'tman beobachten. 1833 erschienen gleichzeitig der Roman *Koščej bessmertnyj*, in dem Vel'tman sich dem slavischen Mittelalter zuwendet, und die Utopie *MMMCDXLVIII god. Rukopis' Martyna Zadeka*, die einen idealen Staat präsentiert. Wenig später gelingt Vel'tman durch die Einführung des Motivs einer Zeitmaschine die Engführung von historischer und futuristischer Thematik in einem Werk: In *Aleksandr Filippovič Makedonskij. Predki Kalimerosa* (1836) reitet der Erzähler auf einem «Hippogryphen» ins klassische Altertum. Der satirische Ton, in dem der ganze Text gehalten ist, signalisiert, dass die Gattung des historischen Romans ihren Wahrheitsanspruch bereits eingebüsst hatte: Eine romanhafte Rekonstruktion der historischen Vergangenheit ist für Vel'tman nur noch als Selbstparodie des Genres denkbar.

Hier liegt der entscheidende Unterschied zwischen Bulgarin und Vel'tman: Bulgarin reproduziert ein erfolgreiches Muster solange, bis der Buchmarkt etwas Neues fordert, Vel'tman ist selbst aktiv an der Demontage des Genres des historischen Romans in der zweiten Hälfte der dreissiger Jahre beteiligt.

Durchaus ähnlich ist indes das poetische Erkenntnisinteresse Bulgars und Vel'tmans in den utopischen Texten: Beide Autoren extrapolieren aktuelle Zustände in die Zukunft und zeigen damit die Entwicklungspotenz der Gegenwart auf.

Eine andere Funktion erfüllt die Utopie bei Vladimir Odoevskij: Hier lässt sich ein tiefgreifender Kulturpessimismus feststellen, bei dem die düstere Zukunftsvision nur eine Allegorie der prekären Gegenwart darstellt. Ursprünglich vertrat Odoevskij eine ähnliche Haltung wie Kjuhel'beker, mit dem er 1824 gemeinsam den Almanach *Mnemozina* herausgegeben hatte. Odoevskij beklagte die disziplinäre Zersplitterung des menschlichen Wissens und träumte von einer neuen Synthese von

113 F.V. Bulgarin: *Mazepa. Povesti*. Moskva 1994, 7.

Wissenschaft, Religion und Dichtung. Eine solche Einheit wäre zu erreichen in einem «instinktiven Wissen», das nur dem göttlich inspirierten Dichter zuteil wird. In einer Notiz, die vermutlich in den dreissiger Jahren entstand, stattete Odoevskij den Dichter mit einem metaphysisch überhöhten absoluten Wahrheitsanspruch aus:

Как скоро поэт выходит из своего инстинктуального положения, тогда, по выражению древних, он перестает быть вдохновлен богами, тогда он только человек и, как человек, обуреваем страстями, принимает в руководство земной разум вместо ума небесного и ошибается в пророчествах, тогда как истинный поэт никогда не ошибается.¹¹⁴

In seinem philosophischen Roman *Russkie noči* (1844) finden sich zwei Textstücke, die gewissermassen das negative Gegenstück zu dieser hochfliegenden Vision bieten. In den Kapiteln «Poslednee samoubijstvo» und «Gorod bez imeni» geht die Menschheit ihrem Untergang entgegen – im ersten Fall, weil durch die Überbevölkerung das Leben selbst zu einer Last geworden ist; im zweiten Fall, weil der um sich greifende Utilitarismus das soziale Beziehungsnetz zerstört hat.

Das Romanfragment 4338-j *god* (*Peterburgskie pis'ma*) (teilweise publiziert 1840) ändert trotz seines optimistischen Grundton nichts an Odoevskijs Katastrophismus. Alle zivilisatorischen und technologischen Errungenschaften im Petersburg der Zukunft werden nämlich *sub specie mortis* präsentiert: Im Jahr 4339 soll ein Komet auf die Erde stürzen und alles Leben auslöschen. Odoevskij wendet in diesem Text einen besonderen Kunstgriff an: Er präsentiert seine eigene Gegenwart – die 1830er Jahre – im Modus des *futurum perfectum*. Heute ist das Gestern von Morgen: Im Jahr 4338 streiten sich die Historiker um den Namen der Stadt Petersburg im 19. Jahrhundert; sie wird aufgrund von fragmentarischem Quellenmaterial als Petropol', Piter oder sogar Paterburg identifiziert. Eine weitere Episode dreht sich um den Rang des «stolonačal'nik», der von den Historikern im 44. Jahrhundert in Analogie zu «voenačal'nik» als hoher Beamter betrachtet wird.¹¹⁵ Mit anderen Worten: Die eigene Gegenwart erscheint bei Odoevskij

als historisches Problem der zukünftigen Geschichtsforschung. Diese Sinnfigur bedeutet letztlich aber nichts anderes als die Preisgabe seiner optimistischen Position der dreissiger Jahre, in der er dem Dichter ein «intuitives Wissen» zugebilligt hatte. Die epistemologische Pointe von Odoevskijs Katastrophenszenarien verweist auf die fehleranfällige Argumentation des Historismus; gleichzeitig ist aber auch das romantische Ideal einer ganzheitlichen Wesensschau ausser Kraft gesetzt.

Nachdem der historische Roman in der zweiten Hälfte der 1830er Jahre den Zenit seines Erfolgs überschritten hatte, konnte sich auch die Utopie, die ja auf der Zeitachse gleichsam das Gegenstück zum historischen Roman bildet, nicht im literarischen System Russlands etablieren. Das russische Publikum der 1840er Jahre wollte weder narrative Herleitungen der eigenen kulturellen Identität, noch phantastische Zukunftsvisionen. Das erste war durch den historischen Roman hinreichend geleistet worden, das zweite erschien neben den drängenden Gegenwartsproblemen marginal. Die Autoren folgten immer deutlicher den Aufforderungen der Literaturkritik, die romantische Kategorie des «Interessanten» zugunsten einer gültigen Gesellschaftskritik fallen zu lassen. Am deutlichsten äussert sich diese Akzentverschiebung im Titel von Gončarovs Roman *Obyknovennaja istorija* (1847), in dem gerade das «Gewöhnliche» signalhaft für beschreibenswert gehalten wird. Gončarov leitete damit eine Entwicklung ein, die zu den grossen epischen Entwürfen von Turgenev, Dostoevskij und Tolstoj führte – eine solche Romanepik integrierte die Kunst restlos in die Wirklichkeit (vgl. etwa Tolstoj's Infektionstheorie) und diskreditierte damit den autonomen Anspruch der schönen Literatur, wie er noch zu Beginn des Jahrhunderts Gültigkeit hatte.

114 V.F. Odoevskij: *Russkie noči*. Leningrad 1975 (= Literaturnye pamjatniki), 200.

115 V.F. Odoevskij: *Romantičeskie povesti*. Leningrad 1929, 373 f.