

ich von ihm kenne, giebt mir doch keine Veranlassung, mich eingehender mit ihm zu beschäftigen. Der einzige, welcher im Lauf dieser Jahrzehnte eine frische Note in die Litteratur brachte und Weltruhm erlangte, war der Amerikaner Bret Harte. Er erschloss uns den Westen und Süden von Nordamerika, jene weltfremden Regionen, in welchen die Kultur ihre grosse Arbeit erst beginnt; das bunte Gemenge von Abenteurern, welche das Gold aus allen Ländern zusammenlockt und deren einziges Gesetz die Selbsthilfe ist. Für die früheren Novellen besonders, die noch nicht in Manier übergegangen sind, empfinde ich eine ausserordentliche Vorliebe. Typen, wie Jack Hamlin, der Spieler, sind mit grosser Kunst gezeichnet, und in Skizzen wie „The luck of Roaring Camp“, „High-water mark“ liegt viel herzliches Empfinden und ein ausserordentliches Talent für Naturschilderung.

II.

Die russische Litteratur ist für Westeuropa erst durch ihren Roman erschlossen worden. Das erklärt sich zunächst aus der Thatsache, dass ausserhalb der Grenzen Russlands seine Sprache so gut wie unbekannt ist und dass Übersetzungen von Gedichten nie ganz das Original ersetzen können; aber ebenso daraus, dass der Roman entschieden das Bedeutendste ist, was das Volk bisher auf geistigem Gebiete überhaupt geleistet hat. Ich stelle die russische Lyrik sehr hoch, unmittelbar hinter die deutsche und englische, aber sie ist doch schon mannigfach beeinflusst, und ich könnte sie mir zur Not aus der Weltlitteratur wegdenken, während der Roman etwas ganz Eigenartiges ist, ein Gipfelpunkt menschlichen Schaffens auf einem bestimmten Gebiet. Wir könnten ihn nicht aus unserer Entwicklungsgeschichte löschen, ohne eine Lücke zu schaffen, für die sich nirgends ein voller Ersatz fände. — Die russische Litteratur weist dieselben Gegensätze und jähen Sprünge auf, wie die ganze Geschichte dieses merkwürdigen Volkes. Die Produktion in ihrer grossen Masse zeigt eine unerfreuliche Unstetigkeit; Talente, die sich gross ankündigen und schliesslich nur als kleine Irrlichter über den alten stagnierenden Sumpf huschen. Und wenn man an der Zukunft verzweifeln möchte, erhebt sich plötzlich eine wirkliche Flamme, die uns alle Dinge in ganz neuem Lichte erscheinen lässt und uns zeigt, dass in der Tiefe dieser Volksseele thatsächlich Kräfte schlummern, die uns überraschen können wie eine Offenbarung. Vielleicht versprechen sich die Russen zuviel von dieser mystischen Gewalt ihres Wesens, vielleicht wird sie vor dem Sturmwind der Geschichte auch zerrieben wie eine Seifenblase; vielleicht führt der einfachere, aber stetigere Weg allein zu grossen Zielen. Aber eine solche Kraft ist da und eine ihrer gewaltigsten Offenbarungen ist die überragende einsame Grösse der grossen Erzähler. Ich rechne zu ihnen Gogol, Turgenjew, Tolstoi und zum Teil auch Dostojewski. Sie sind aus keiner litterarischen Schule erwachsen, wie die Genies anderer Länder; oder die allgemeinen litterarischen Verhältnisse sind neben ihnen doch so winzig, dass sie ganz dem Blick entwinden. Die Sagoskin und Marlinski, selbst Pissemski und Gontscharow reichen

nach dem, was ich von ihnen kenne, doch noch lange nicht an unsere Spielhagen und Wichert, während die Männer, die ich nannte, als Riesen in der ganzen Weltliteratur dastehen. So wenig sie aus einer Schule erwachsen sind, so wenig lassen sie sich selbst zu einer solchen zusammenstellen; sie sind ganz originell und eigenartig. Und doch verbinden sie gemeinsame Züge: die Liebe zu ihrem Volk, grosse Gestaltungskraft und ein starker Trieb nach Wahrheit. Die Tendenz des Jahrhunderts scheint wie ein Instinkt in ihnen lebendig zu sein.

Ich will nicht sagen, dass eine Beeinflussung gar nicht da wäre; nur sie herrscht nicht; sie bleibt nur eine Stütze der Eigenart. Die grossen westlichen Muster waren studiert und auch eine gegenseitige Einwirkung ist ersichtlich; diese Einwirkung geht sogar bis auf Puschkin zurück. Ich will nicht unerwähnt lassen, dass die beiden klassischen Lyriker auch grosse Erzähler sind. Puschkins Novellen sind künstlerisch hervorragend, einige von ihnen gehören zu den besten Erzählungen, welche überhaupt existieren. Der Stil ist klar und frisch, die Handlung interessant und die Manier zeigt einen glücklichen Realismus, der alles gegenständlich macht, ohne sich je vorzudrängen. Reizend wirkt z. B. die Kleinmalerei im „Sargmacher“. Im „Stationsaufseher“ scheint vieles gleichsam eine Vorausnahme der Manier Turgenjews. Zwei grössere Erzählungen hat er geschrieben: „Dubrowski“ und „Die Hauptmannstochter“. Die erste behandelt einen ähnlichen Konflikt wie der „Kohlhaas“, mit dem auch ein grosser Teil der Ausführung voll den Vergleich aushält. Ein Gutsbesitzer wird von seinem mächtigen Nachbarn aus Rache wider alles Recht seines Besitzes beraubt, verfällt in Wahnsinn und stirbt, und sein Sohn wird Räuber, um ihn zu rächen. Die zweite schildert den Aufstand Pugatschews und enthält einige Meisterfiguren, den alten Diener Sawelitsch, den Stadtkommandanten Mironow und seine Frau, und wird im Ganzen mit Recht als das Meisterwerk des Erzählers Puschkin betrachtet. Leider fällt in beiden Novellen der Schluss sehr ab; in der zweiten wird er sentimental und unwahrscheinlich, und in der ersteren geht er beinahe in den Stil eines wirklichen Räuberromans über. — Lermontow hat, abgesehen von einigen Fragmenten, nur einen kleinen Novellencyklus hinterlassen: „Ein Held unserer Zeit.“ Ich stand noch unter dem grossen Eindruck der Lyrik des Dichters, als ich seine Erzählung zum erstenmal las, und empfand eine grosse Enttäuschung. Dieser Petschorin mit seinem Gemisch von Genialität, Blasiertheit und krankhafter Bösartigkeit schien mir nur ein unerquicklicher Reflex des „Satanismus“ Byrons, für Backfische ins Russische übersetzt. Wir haben keine Sympathie mehr für unverstandene Weltschmerzler mit harten Herzen; sie sind einfach altmodisch geworden. Indem ich aus äusserer Veranlassung die Novellen wiederholt durchging, habe ich mein Urteil erheblich geändert. Zunächst fand ich zu meiner Überraschung, dass die Zeichnung Petschorins nicht affektiert, sondern ein genaues Selbstporträt des Dichters ist. Das macht den Typus nicht sympathischer, aber es lässt uns die Leistung in anderm Lichte betrachten. Es ist im ganzen leichter, in

sich selber zu lesen als in andern; aber bis zu diesem Masse sich selbst auch in seinen unangenehmsten Seiten zu durchschauen und sein eigenes Verhältnis zur Umgebung auch in seinen Abnormitäten zu begreifen, ist doch etwas Ungewöhnliches und setzt eine sehr grosse Objektivität und Begabung voraus. Dann fand ich aber auch eine Reife und Originalität des Stils und der Beobachtung, die bei längerem Leben diesen wunderbar begabten Menschen wahrscheinlich auch zu den grössten Prosaschriftstellern gesellt hätten. Wie in seinen Gedichten schildert er die grossartige Natur des Kaukasus mit ihren schönen, wilden Menschen. Die Landschaftsbilder sind oft von wunderbarer Stimmung und Klarheit. „Der Mond schimmerte bleich im Westen und war im Begriff, in die schwarzen Wolken herabzusinken, die über den fernen Gipfeln hingen wie Fetzen eines zerrissenen Vorhangs. Das Wetter heiterte sich auf und versprach uns einen ruhigen Morgen; die Sterne funkelten am fernen Horizont wie wunderbarer inkrustierter Schmuck (хороводы звёздъ чудными узорами сплетались на далекомъ небосклонѣ), und einer nach dem andern erlosch in dem Masse, wie ein blasser Schein von Osten her sich über das dunkelblaue Gewölbe ergoss, allmählich die steilen Bergabhänge erhellend, die jungfräulicher Schnee bedeckte. Rechts und links gähnten tiefe, geheimnisvolle Abgründe, und Nebelstreifen, die sich zusammenballten und auseinanderrollten wie Schlangen, glitten in den Schlüften der benachbarten Berge hinab, als fühlten und fürchteten sie die Annäherung des Tages.*) Still war alles am Himmel und auf der Erde wie im Herzen des Menschen beim Morgengebet, nur selten wehte vom Osten her ein kühler Hauch, der in den bereiften Mähnen der Pferde spielte. Unser Weg schien zum Himmel zu führen, denn so weit das Auge reichte, stieg er immer an, bis er sich in der Wolke verlor, die schon vom Abend her auf dem Gipfel des Gut-Gora ruhte, wie ein Geier, der auf Beute lauert. Der Schnee knirschte unter unsern Tritten. Die Luft war so dünn, dass es schwer war zu atmen; das Blut stieg in den Kopf, aber bei alledem floss ein herrliches Gefühl durch die Adern und ich war froh, dass ich so hoch über der Welt war.“

Gogol ist der erste grosse Erzähler Russlands mit einer neuen eigenen Kunst, die ganz aus dem Wesen seines Volkes gewachsen ist, und in seinen reifsten Werken ist er unbedingt den Grössten aller

*) Vergl. die herrliche Stelle aus Hadschi Abrek:

Заря блѣднѣетъ; поздно, поздно,
 Сырая ночь недалеко,
 Съ вершинъ Кавказа тихо, грозно
 Ползутъ, какъ змѣи, облака:
 Игру безсвязную заводятъ,
 Въ провалы душныя заходятъ,
 Задѣвъ колочіе кусты,
 Бросаютъ жемчугъ на листья.
 Ручей катится, мутный, сѣрый,
 Въ немъ пѣна бьетъ изъ-подъ травы,
 И блещетъ сквозь туманъ пещеры
 Какъ очи мертвой головы.

Zeiten zuzuzählen. An Tiefe und Umfang der Menschenkenntnis giebt er seinen grossen Nachfolgern kaum etwas nach; ganz eigenartig und unerreicht ist er aber in seiner köstlichen Manier, die den entschiedensten Realismus in bedeutender Reflexion abtönt und mit dem feinsten Humor würzt. Die Plastik in der Schilderung seiner Figuren ist unübertrefflich, und dazu besitzt er die unschätzbare Gabe einer Komposition, die den Stoff ganz erschöpft, ohne jemals weit-schweifig zu werden. Seine Schilderungen sind ganz Leben und bauen sich doch fast mathematisch-logisch auf; mit vollkommenster Konsequenz ist jede Wirkung herausgearbeitet, die sich einem Charakter oder einer Situation abgewinnen lässt. — Es giebt zwei Arten von Komik. Die eine ist mit dem Witz verwandt, und ein gescheuter Mensch kann sie bis zu einem gewissen Grade dialektisch sich aneignen. Die andere ist aber eine spezifische, angeborene Begabung und vollkommen unnachahmbar. Ein Schauspieler, der sie besitzt, kann durch eine unscheinbare Bewegung Stürme von Gelächter erregen, und dieselbe elementare Wirkung kann ein Schriftsteller durch ein besonders gewähltes Wort oder die fast unmerkliche besondere Abtönung eines Satzes hervorbringen. Gogols Komik ist von der letzteren Art, und er erscheint mir in dieser spezifischen, elementaren Kraft überhaupt als der grösste Humorist, den ich kenne. Es ist unmöglich, gewisse Stellen seiner Lustspiele und seiner Erzählungen zu lesen, ohne immer wieder bis zu Thränen zu lachen, und wir wissen nicht warum. Der Grund liegt in irgend welcher äusserst feinen Schattierung des Wortes und der Situation, von beiden untrennbar, und die Wirkung ist oft ganz verschwunden, sobald wir die Stelle übersetzen. Ähnliches habe ich so ausgeprägt nur bei Molière gefunden. Wenn z. B. Mr. Jourdain sagt: *Je vous l'avais bien dit, qu' il parle ture, und Dorimène antwortet: Cela est admirable!* liegt in dieser einfachen Antwort eine Wirkung, die sich gleich im Deutschen verwischt. Molière ist überhaupt der einzige, der sich auf dem bestimmten Gebiet mit Gogol vergleichen liesse. Wenn er aber der Überlegene ist durch den unersetzlichen Hintergrund, welchen der Lebensinhalt und die Bildung eines grossen Kulturvolks geben, so erscheint mir in der spezifischen Begabung der Russe grösser sowohl als Charakterschilderer wie als Komiker. Selbst in der ausgelassensten Farce verliert er sich nie in die Karrikatur. — Die Virtuosität, mit welcher seine Figuren durch ihre Rede sich ein besonderes Kolorit geben, ist überhaupt unübertrefflich und geht leider auch durch Übertragung meistens verloren. Wenn im „Revisor“ der Bürgermeister erzählt, wie ihm von den Ratten träumte *Право, этакихъ я никогда не видывалъ черныя, неестественной величины! пришли, понюхали — и прошли прочь,* so liegt in den Worten irgend etwas, was wunderbar den behäbigen, beschränkten und dabei geriebenen Subalternen illustriert, verbunden mit einer unwiderstehlichen Komik, und das ist verschwunden, sobald ich sage: „Wirklich, solche habe ich noch nie gesehen: schwarz, von unnatürlicher Grösse! Sie kamen, schnüffelten und liefen weg.“ — Wenn der Kutscher Selifan dem kleinen barrüssigen Mädchen, das den Weg gezeigt hat, vom Bock herunterhilft und dabei durch die

Zähne murmelt: „Эхъ ты, черноногая!“ so sehen wir ihn förmlich vor uns mit seinem gelben Kutscherbart, seinem gleichmütigen und doch listigen Blick, und seiner köstlichen Mischung von unverwüsthlichem Seelenfrieden, Naivetät und Verschlagenheit. Sowie wir ihn sagen lassen: „Ach du Schwarzbein!“ ist das ganz weg. Die Feinheit solcher Nüancen macht eine volle Übersetzung fast unmöglich, und diese Schwierigkeit wird noch dadurch gesteigert, dass Gogol entsprechend seiner Abstammung viele kleinrussische Wörter gebraucht. Die Übersetzungen brauchten deshalb noch lange nicht so schlecht zu sein, wie sie thatsächlich sind; aber einen völligen Ersatz für das Original könnten sie überhaupt schwer geben, und das ist der entscheidendste Grund, der eine richtige Schätzung des Dichters bei uns immer verhindern wird. — Das erste Buch „Abende auf dem Gut bei Dikanka“ ist eine Sammlung von acht Erzählungen, die dem Volksleben und den Sagen Kleinrusslands entnommen sind. Gogol hatte Unrecht, sich später seiner zu schämen, denn einzelne Partien sind bereits ausgezeichnet. Ein reizender Humor liegt z. B. in manchen Bildern des „Weihnachtsabends“, und die Schilderung des Dnjepf in „Schreckliche Rache“ ist eine berühmte stilistische Leistung. Im ganzen zeigen die Erzählungen freilich ein Talent, das noch in der Gärung ist, und die letztere hat wie auch einige andere die weitschweifige und etwas pointelose Phantastik der russischen Märchen. — Die nächste Sammlung „Mirgorod“ enthält bereits drei Erzählungen ersten Ranges: „Tarass Bulba“, „Altmodische Gutsbesitzer“ und „Wie sich Iwan Iwanowitsch und Iwan Nikiforitsch verzankten“. Die erste davon ist ziemlich bekannt in Deutschland und wird vielleicht darum bei uns für des Verfassers bestes Werk gehalten. Ich könnte mich diesem Urteil nicht ganz anschliessen. Die historischen Schilderungen aus dem Kosakenleben sind allerdings prachtvoll, aber es mischt sich etwas Romantik hinein, die dem Dichter nicht recht zu Gesicht steht. Erst da ist er ganz auf der Höhe seines Könnens, wo er in das Leben hineingriff, das ihn wirklich umgab. Ich möchte künstlerisch daher den beiden kleineren Novellen fast den Vorzug geben; sie zeigen den Verfasser auf seinem eigenen Gebiet und bereits im Vollbesitze aller seiner Mittel. Sie sind gewissermassen Vorstudien zu seinem Hauptwerk, das ihm Unsterblichkeit sichert, den „Toten Seelen“. Die Idee des Romans rührte von Puschkine her. Ein Beamter, der durch Mittel, wie sie nur in Russland möglich sind, bereits ein grosses Vermögen erworben hatte, und dem die böse Justiz wieder alles abgenommen hat, bereist das Innere des heiligen Russlands, um sich von den Gutsbesitzern formell die verstorbenen Leibeigenen verkaufen zu lassen. Diese „Seelen“ vermehren für ihre Besitzer nur die Steuerlast, da sie von der Regierung bis zur nächsten Revision offiziell als lebend gerechnet werden; er erhält sie daher sehr billig und kann so eine grosse Kopfszahl erwerben, auf deren Nachweis hin ihm die Staatskasse eine bedeutende Hypothek vorschiesse soll. Wir werden auf diese Weise mit den Typen der Gutsbesitzer von dem vornehmen General bis zu der versimpelten Korobotschka, mit dem Beamtentum und mit der Gesellschaft einer Provinzialstadt be-

kannt gemacht. Der zweite Teil, welcher schildern sollte, wie der Held auch diesmal scheitert, nachdem er schon fast am Ziele ist, blieb unvollendet. Schliesslich kommt auf den äussern Rahmen auch nicht viel an. Der erste Teil ist ein ganz unerreichtes Meisterwerk; es ist geradezu ein künstlerisches Evangelium; so oft man es wiederlesen mag, man lernt immer noch Neues daraus. — Der Dichter legt mit starken Strichen seine Figuren auf einen Haupt-eindruck an, er zeichnet Typen; sogar in ihren Namen drückt er das aus; so hängt Nodrew mit *ноздrevатьи́й*, schwammartig, zusammen, Manilow mit *манить*, locken, und Sabakewitsch mit *собака* Hund; er lässt sie aber nicht in Einseitigkeit verkümmern, sie werden immer ganze Menschen, die uns die vollkommenste Illusion der Wirklichkeit geben. Da ist zunächst die kleine Reisegesellschaft selbst: der vorsichtige Tschitschikow mit seinen zurückhaltenden Andeutungen, wieviel er durch böse Menschen gelitten habe; der Diener Petruschka mit seinem spezifischen Geruch, der in fünf Minuten sich jedem Zimmer mitteilt, und seiner Manie zu lesen, nur um des Lesens willen, und endlich der köstliche Selifan, das wunderbare Urbild russischen Kutschertums. Wo findet sich ein zweites solches Genrebild wie die Fahrt im dritten Kapitel? In heiterer Seelenruhe singt Selifan sein endloses Lied, und ist dabei unerschöpflich in Adjektiven und Substantiven, um sein Dreigespann aufzumuntern. Inzwischen schwankt aber der Wagen bedenklich, und als er eben seinem Herrn im Brustton der Überzeugung versichert hat, dass er nie umwerfen würde, liegt auch schon das Gefährt auf der Seite und sein Herr im Schmutz. „Er stemmte die Arme in die Seiten, während sein Herr im Schmutze herumkrabbelte, und sagte nach einigem Nachdenken: „Seh' einer an, er ist doch umgekippt!“ „Du bist betrunken wie ein Schuster!“ sagte Tschitschikow. „Nein, gnädiger Herr, wie soll das möglich sein, dass ich betrunken bin! Ich weiss, dass das nichts Schönes ist, betrunken sein. Ich habe mich mit einem Bekannten unterhalten, weil man sich mit guten Menschen unterhalten kann; darin ist nichts Böses, auch gegessen haben wir was. Es ist nichts Schlimmes, etwas zu verbeissen; mit einem guten Menschen kann man schon etwas verbeissen.“ „Was habe ich Dir das letzte Mal gesagt, als Du Dich betrankst — wie? Hast Du vergessen?“ sagte Tschitschikow. „Nein, Euer Wohlgeboren, wie soll ich das vergessen! Ich weiss schon, wo ich hingehöre. Ich weiss, dass es nicht schön ist, betrunken zu sein. Mit einem guten Menschen habe ich gesprochen, weil . . .“ „Ich werde Dir jetzt 'mal das Leder versohlen, damit Du siehst, was das heisst, sich mit guten Menschen unterhalten.“ „Wie Euer Gnaden belieben,“ erwiderte der mit allem einverständene Selifan, „wenn versohlen, dann versohlen; ich habe gar nichts dagegen. Warum nicht einen versohlen, wenn er was gethan hat? Dazu hat der Herr sein Recht. Es ist auch nötig, den Bauer zu versohlen; sonst wird er übermütig; Ordnung muss sein. Hat einer was gethan, versohlt ihn; warum nicht versohlen.“ Auf diese Auffassung fand der Herr nichts Passendes zu erwidern.“ — Unter der grossen Zahl von Figuren, mit welcher

uns die Fahrten des Helden bekannt machen, ist die künstlerisch grossartigste Nosdrew. Er ist der Typus des spezifisch russischen Lügners, der ganz unbegreiflich, ganz unerhört lügt, ohne praktischen Zweck, nur weil er gar nicht anders kann, weil er im Augenblick sich selbst glaubt, und von dem der Revisor Chlestakow schon fast ein abgeblasstes Exemplar ist. Grossartig ist in dieser Beziehung, wie er seinem Gast die Einrichtungen seines Gutes zeigt, und die Herkunft und Preise der Sachen nennt, und eben so, wie er sich über Tschitschikow nach dessen Verschwinden äussert. Schon in seiner Jugend hätte er ihn einmal so verprügelt, dass man ihm allein an die Schläfe 240 Blutegel ansetzen musste, „d. h. er wollte eigentlich 40 sagen, aber die 200 kamen irgendwie von selbst.“ Die strotzende Lebenskraft, das Gemisch von gefährlicher Bösartigkeit, und gutmütiger, naiver Gemeinheit, — wie soll man das in wenig Worten zeichnen? Wenn auf irgend eine Figur je der Ausdruck passte, dass sie aus dem Rahmen zu springen scheint, ist es dieser Nosdrew. Das ist fast mehr als Schilderung, wir erleben ihn geradezu. — Die anderen Typen geben aber dieser Bravourleistung kaum etwas nach. Vielleicht ist die Zeichnung Manilows mit ihren feineren Konturen noch bewundernswerter. „Gott allein konnte sagen, welchen Charakter er hatte. Es giebt eine Art von Leuten, die der Volksausdruck bezeichnet: „Leute so so, nicht von hier, nicht von da, nicht in der Stadt Bogdan, nicht im Dorf Selifan.“ Vielleicht muss man auch Manilow zu ihnen rechnen. Er sah gar nicht übel aus; die Züge seines Gesichts hatten etwas Angenehmes, aber in dies Angenehme schien gar zu viel Zucker gemischt zu sein; in seinem Wesen war etwas, was sich Neigung und Bekanntschaft erschmeichelte.“ Er lächelte berückend und war hellblond mit blauen Augen. Nach der ersten Minute eines Gesprächs mit ihm kann man nicht umhin zu sagen: „Was für ein angenehmer und guter Mensch!“ In der folgenden Minute sagt man nichts mehr und in der dritten sagt man: „Weiss der Teufel, was das ist!“ und geht weg, oder wenn man nicht weggeht, fühlt man eine tödliche Langeweile. — Jeder hat sein Steckenpferd, aber Manilow hatte keins. Zuhause sprach er sehr wenig, und meistens grübelte und dachte er, aber woran er dachte, ist auch nur Gott bekannt. Zuweilen, wenn er von der Veranda auf den Hof und den Teich blickte, sprach er davon, wie schön es wäre, wenn plötzlich ein unterirdischer Gang vom Hause wegführte, oder wenn man eine steinerne Brücke über den Teich baute, auf welcher zu beiden Seiten Buden stehen müssten mit Kaufleuten darin, um den Bauern alle die kleinen Artikel zu verkaufen, welche sie brauchen könnten. Dabei wurden seine Augen ausserordentlich süß, und sein Gesicht nahm einen höchst zufriedenen Ausdruck an.“ Köstlich ist auf diesen Ton jedes Detail in seiner Umgebung und in seinem Wesen abgestimmt; da ist eine Laube mit der Inschrift: Tempel der einsamen Betrachtung, ein Buch, in welchem seit zwei Jahren ein Lesezeichen auf Seite 14 liegt etc. Und gar die Art, wie er seinem Freunde das Verzeichnis der Seelen überreicht. „Sie umarmten sich, und in dieser Stellung blieben sie fünf Minuten auf der Strasse. Die

Küsse waren beiderseits so stark, dass beiden den ganzen Tag die Vorderzähne weh thaten. Manilow behielt vor Freude nur Nase und Mund im Gesicht, die Augen verschwanden vollständig. In den feinsten und reizendsten Wendungen erzählte er, wie er geeilt sei, Paul Iwanowitsch zu umarmen, und er schloss seine Rede mit einem Kompliment, wie man es nur einem Mädchen macht, mit welchem man tanzen will. Tschitschikow riss den Mund auf, indem er selbst noch nicht wusste, wie er danken sollte, als plötzlich Manilow ein zusammengerolltes Papier vorholte, das mit einem rosa Band umwickelt war. — Was ist das? — Die Bäumchen. — Ah! Prächtig geschrieben, sagte er; das ist gar nicht mehr nötig umzuschreiben. Und noch ein Rand darum. Wer hat den so künstlich gemacht? — Brauchen Sie zu fragen? — Sie? — Die Frau. — Ach mein Gott, welche grosse Mühe. — Für Paul Iwanowitsch giebt es keine Mühe.“ — Neben diese Bilder stellen sich würdig der in Geiz vertierte Pluschkin, der geriebene Koloss Sabakewitsch, der in der Liste durch Abänderung des letzten Buchstabens noch eine Frau hineinzumogeln weiss, und der beim Frühstück heimlich den ganzen Stör aufisst und thut, als ob nichts gewesen wäre. — Der Reichtum an humoristischen Szenen ist fast unerschöpflich und immer ist dieser Humor mit echter Charakteristik verbunden; er ist nie blosser Selbstzweck. Besonders liefert das Beamtentum reichlichen Stoff dafür. Wer den russischen Tschinownik kennen lernen will, wird aus diesem Buch mehr profitieren als aus gelehrten Abhandlungen. Die Art, wie der Polizeimeister das Frühstück veranstaltet, und wie der Held bei Gericht die Beschleunigung seiner Angelegenheit erreicht, blüht heut noch wie damals. Man sehe nur einen kleinen Zug. „Als sie durch die Kanzlei gingen, sagte, Iwan Antonowitsch leise zu Tschitschikow: „Bauern kauften Sie für 100000, und für die Mühe gaben Sie nur ein weisses Scheinchen.“ „Was für Bauern aber,“ antwortete ihm in demselben Flüstertone Tschitschikow, „unbrauchbares und nichtsnutziges Volk und nicht die Hälfte wert.“ Iwan Antonowitsch begriff, dass sein Klient ein fester Charakter sei und nicht mehr geben würde.“ — Es ist eine alte Erfahrung, dass grosse Humoristen oft im Grunde Melancholiker sind. Gogol verleugnete später die leichtfertigen Ideen seiner Jugend und verhungerte endlich in religiösem Wahnsinn vor Heiligenbildern. In den „Toten Seelen“ äussert sich diese Grundstimmung nur in einer Reihe tiefster Reflexionen, die sich von dem Ton des Ganzen um so wirkungsvoller abheben. Welch bittere Wehmut breitet sich über die Einleitungen zum sechsten und siebenten Kapitel, welche ernste Weltauffassung schlägt plötzlich in diesen Gedanken ihre tiefen schwermütigen Augen auf! — Im ganzen vermeidet der Dichter das Pathos und geht mit seinen Bildern sparsam um; aber sie sind darum um so eindrucksvoller, und er erhebt sich zuweilen zu grossartigem Schwung. Berühmt ist der Vergleich Russlands mit einem Dreigespann. „Jagst du nicht auch einher, Russland, wie ein kühn rasendes Dreigespann? In Wolken dampft unter dir der Weg, die Brücken dröhnen und alles fliegt zurück. Wie gebannt von dem göttlichen Wunder erstarrt der Schauende. Ist das nicht ein Blitz,

den der Himmel schleudert? Was bedeutet dies schreckliche Rasen? Und welche unerhörte Kraft liegt in diesen Rossen, wie sie die Welt noch nicht sah? Ach Rosse, Rosse — was für Rosse! Sitzen Stürme in euren Mähnen? Ist es euer feines Ohr, das all eure Sehnen strammt? Aus der Höhe hörten sie bekannten Sang — mit einem Ruck stemmten sie die eiserne Brust vor, kaum berühren sie mit den Hufen die Erde, nur noch wie dunkle Streifen brausen sie durch die Luft, von Gott beseelt! — Russland, wohin eilst du? Gieb Antwort! Es giebt keine Antwort. In wunderbarem Ton klingt das Glöckchen, es dröhnt und wirbelt die zerrissene Luft; vorüber saust, was auf der Erde ist, und grollend machen ihm die anderen Völker und Reiche Platz.“ — Mir ist nur ein Bild als unpassend aufgefallen; wie in der kostbaren Unterhaltung zwischen der in allen und der in vielen Beziehungen angenehmen Dame das sprachlose Erstaunen der einen illustriert wird durch das detaillierte Bild eines berittenen Jägers, der angespannt nur auf seine Beute schaut. Die Zweckwidrigkeit fällt ausserordentlich auf; aber es ist nichts Affektiertes darin. Es ist die Verschwendung eines Reichen, der einmal ein Goldstück an der falschen Stelle wegwirft. Von dem Wert eines Meisterwerks wie dieses ein klares Bild durch einen Auszug oder Citate zu geben, ist ganz unmöglich, und es wäre unserm Publikum nur eine Übersetzung zu wünschen, die ihm einen bessern Begriff davon beibrächte, als die elende Reclamsche Ausgabe, die beinahe nur den rohen Stoff übrig lässt und selbst den oft genug durch Unverständnis verfälscht. — Von den kleineren Novellen der spätern Zeit ist die vollendetste „Der Mantel“. Ein armer alter Subalternbeamter kann seinen abgetragenen Mantel nicht länger flicken lassen und darbt sich einen neuen ab. Der Rock ist sein ganzer Stolz, sein Traum; aber schon am ersten Tage wird er von Wegelagerern geraubt, und dieser Schicksalsschlag bricht sein Herz; er stirbt. Das Geschichtchen ist ein Juwel; es rollt eine ganze Welt von Entbehrung und Beschränktheit, voll kindlich harmloser Freude und Schmerz vor uns ab und hat in sicherer Kunst der Detailmalerei kaum seines Gleichen. Nur der Schluss ist befremdend. Indem der Dichter den Verstorbenen spuken und seinem reichen, harten Vorgesetzten den Mantel wegweisen lässt, schwebt ihm etwas Symbolisches vor; aber das Gespenst wirkt doch seltsam in seiner realistischen Umgebung und erinnert uns an Gogols spätere Krankheit. Noch mehr fühlen wir etwas Ähnliches in dem witzig-phantastischen Capriccio „Die Nase“ und in dem „Tagebuch eines Wahnsinnigen“. Das Letztere hat bei seiner Virtuosität etwas Schauerliches, und besonders der Schluss, wie in eine vorübergehende Erkenntnis des eigenen Zustandes bereits wieder Hallucinationen eingreifen, ist herzerreissend.

Turgenjew war der erste russische Schriftsteller, der sich die Welt eroberte. Zum Teil lag das an äussern Verhältnissen. Er brachte den grössern Teil seines Lebens in Deutschland und Frankreich zu, knüpfte persönliche Beziehungen zu den bedeutendsten Männern beider Länder an, und der Eindruck seiner mächtigen und gewinnenden Persönlichkeit unterstützte den Eindruck seiner Schriften.

Durch seine ganze Entwicklung war er berufen, uns die grosse Brücke nach dem Osten zu schlagen. Er hing mit ganzem Herzen an seinem Volk; er kannte es in all seinen Schichten; er las klar in den geheimnisvollen Tiefen der Slavenseele, denn er blieb sein ganzes Leben lang durch und durch Slave. Dabei wurzelte er aber mit seiner Bildung und Weltauffassung ganz in der Kultur des Westens; so sehr er sein Vaterland liebte, er sah es doch durch das Medium unserer Bildung, und das brachte ihn uns näher. Auch seine Sprache erleichterte uns die Bekanntschaft mit seinen Werken. Er schöpfte so tief aus dem reichen slavischen Born wie nur irgend ein anderer, aber bei aller Originalität hat sein Stil etwas von jener internationalen Abgeschliffenheit, die sich in jedem Idiom dem Schriftsteller durch dauernde Beschäftigung mit den grossen Kultursprachen mitteilt. Daraus erklärt sich, warum wir von keinem Russen so gute Übersetzungen haben wie von ihm. Doch das erleichterte nur seinen Erfolg; die Hauptgründe dafür liegen in dem stofflichen Interesse seiner Schilderungen und vor allem in seiner grossartigen Kunst. Man kannte Russland nicht; man stand vor den gewaltigen inneren Kämpfen wie vor einem Rätsel. In einer Epoche, wo die bedeutsamsten politischen Interessen immer gespannter die allgemeine Aufmerksamkeit auf unsern Nachbar lenkten, trat ein Mann auf, der sein Volk in einer schier unerschöpflichen Fülle von Figuren vor uns lebendig werden liess, der uns zeigte, welchen Strömungen die Führer der Intelligenz folgten, und was an Denken und Fühlen in dem Muschik ruht, in jenem armseligen und doch so unendlich mächtigen Individuum, um das sich im Grunde alle vornehmen politischen Kombinationen drehen. Das wirkte wie eine Offenbarung, aber es hätte nie diese Wirkung erreichen können, wäre es nicht von einer Kunst getragen worden, die allen Schilderungen die volle überzeugende Kraft der Wirklichkeit gab. — Wenn die Fähigkeit, Menschen klar zu schauen und plastisch vor uns hinzustellen, vor allem den Dichter macht, so wäre Turgenjew vielleicht der grösste Dichter der Welt. Wir haben bei Turgenjew nirgends den Eindruck einer mechanischen leeren Staffage. Er zeichnet die Nebenfiguren, so knapp es die künstlerische Ökonomie verlangt, oft nur mit wenig Worten und ohne alle Mätzchen zur äusserlichen Erhöhung der Lebenswahrheit, wir haben aber immer das Gefühl, dass selbst diese Gestalten klar als Personen vor des Dichters Seele standen, während selbst bei Shakespeare oft die Reden der Nebenfiguren sich lediglich als eine notwendige Füllung des Vortrags geben. Nirgends finden wir bei Turgenjew eine Lücke in der innern Anschauung, die eines dialektischen, verstandesmässigen Kombinierens oder des Versteckens bedürfte. Die Menschen, welche er schildern wollte, sah er immer greifbar deutlich mit all ihren Beziehungen und ihrer ganzen Umgebung vor sich. Er brauchte sich nie zu konstruieren, was sie in einem gegebenen Fall denken oder thun würden; er brauchte sie nur zu fragen und zu beobachten. Es überschleicht uns oft ein wunderbares Gefühl, wenn wir seine Beziehungen zu den Geschöpfen seiner eigenen Phantasie betrachten. Es ist, als hätten

sie sich ganz seiner Herrschaft entzogen, als hätten sie sich von ihm losgelöst und führten in seinem Geiste ihr eigenes Leben. Es wird uns fast zweifelhaft, ob er sie selber noch immer versteht; er scheint mit Erstaunen gewisse Züge zu beobachten, die sie ihm zeigen. Dabei sind alle diese Züge immer folgerichtig und vertragen die strengste Prüfung. Die Menschen schweben nie in der Luft, wir sehen immer in den feinsten Einzelheiten den Einfluss der von ihnen verlebten Zeit; selbst wenn sie uns nach langer Pause wiederkehren, sehen wir, dass die Phantasie des Dichters sie nicht einfach bei Seite gestellt hatte, sondern dass sie inzwischen ihre volle Existenz weiter führten, deren Spuren so deutlich und so fein auf ihnen liegen, wie Mehlstaub auf dem, der aus der Mühle kommt. Man gerät unwillkürlich auf die Vermutung, dass er direkt das Leben kopiert hätte; aber die nähere Beobachtung zeigt das als unmöglich; wir überzeugen uns mehr und mehr, dass nur die Elemente der Wirklichkeit entnommen sind, dass aber fast überall das freieste Schaffen waltet, und dass es sich nur um eine geradezu beispiellose plastische Gewalt der Phantasie handelt. Aber dieser ungeheure künstlerische Vorzug hat doch auch seine Kehrseiten. Die Conception der Figuren ist mehr auf das Äussere gerichtet. Im allgemeinen wird uns genug von den Menschen gezeigt, um uns auch ihr Inneres verstehen zu lassen, aber nicht immer. Was wir sehen, spielt sich vor uns mit der überzeugendsten Lebenswahrheit ab, aber es bleibt uns zuweilen fremd, wie manche Verhältnisse des wirklichen Lebens, von denen wir nur Bruchstücke sehen. Eine der merkwürdigsten Erzählungen dieser Art sind die „Drei Begegnungen“. Der Erzähler hört abends in Sorrent ein italienisches Lied von einer Frauenstimme singen und beobachtet dann, wie die Sängerin einem Manne die Thür öffnet. Durch die berückende Schönheit der Gestalt und der Stimme hat sich die Scene seinem Gedächtnis unauslöschlich eingepägt. Einige Zeit darauf hält er sich im Sommer auf dem Lande im Innern Russlands auf, und als ihn in einer wundervollen Nacht ein Spaziergang zum Nachbargut führt, hört er dieselbe Stimme dasselbe Lied singen, sieht dasselbe Gesicht sich aus dem Fenster neigen, und dann trifft er am Tage die Unbekannte zu Pferde mit dem Manne von damals. Es ist ihm trotz aller Bemühungen unmöglich zu erfahren, wer jene beiden Menschen sind. Der alte Diener, welcher das für gewöhnlich unbewohnte Haus bewacht, ist ganz verschlossen und unzugänglich und erhängt sich plötzlich. Soviel der Erzähler herausbekommen kann, ist in der betreffenden Zeit nur die Besitzerin mit ihrer Schwester auf dem Gut gewesen, und die Beschreibung der beiden entspricht ganz und gar nicht jener Dame. Ganz unerwartet trifft er sie auf einer Maskerade in Petersburg. In dem Schutz der Maskenfreiheit erinnert er sie an jene beiden Abende. Unter dem Eindruck der Bestürzung vertraut sie ihm an, dass sie schmachlich verlassen wäre und mit gebrochenem Herzen hierhergekommen sei, um jenen Menschen noch einmal zu sehen. Der Unbekannte schreitet thatsächlich am Arm einer Maske an ihr vorüber, indem er sie nur

mit einem frechen Lächeln streift; sie stürzt mit dem Ausdruck hoffnungsloser Verzweiflung aus dem Saal und der Erzähler sieht sie nie wieder. Alles ist mit der feinsten und reifsten Kunst erzählt. Die Sommernacht im Garten des Landguts, die träumerisch in Duft und Tau nur des Klanges zu harren scheint, um ihr geheimnisvolles Wesen auszusprechen, bis wirklich eine liebezitternde Menschenstimme Leben und Seele in sie ergiesst, — ist ein Meisterstück dichterischer Schilderung. Alle Figuren sind vom lebendigsten Realismus und was wir von ihnen sehen, lässt uns aus den wenigen Andeutungen die ganze Tragödie ahnen. Wie beredt spricht der Liebesrausch der Frau aus ihrer Stellung am Fenster und ihrem tönenden addio; und wie beredt ihre Qual aus der gebrochenen Haltung, mit der sie an der Säule lehnt! Wie ahnen wir die Gemeinheit des Unbekannten aus seinem Lächeln und dem Blick, welchen er seinem Opfer zuwirft. Die Kunst, in wenigen Zügen viel anzudeuten, kann gar nicht grösser sein. Aber sie kann uns doch nicht mehr geben als Ahnungen. Der Verfasser hat eine grossartige Virtuosität entwickelt, um uns ganz die Illusion der Wirklichkeit zu geben. Er erlaubt uns nur so zu beobachten wie wir im Leben beobachten würden. Wir gewinnen z. B. den Eindruck, dass der Selbstmord des alten Lukjanitsch in Beziehung zu jenem Liebesverhältnis steht, aber wir wissen nicht wie. Der Vorhang hebt sich immer nur auf Augenblicke und er fällt schliesslich über einem undurchdringlichen Geheimnis, das uns beunruhigt. Es ist nicht zu leugnen, dass diese Manier bis zu einem gewissen Grade für Turgenjew charakteristisch ist, und dass hierauf die Abneigung beruht, die viele gegen seine Art empfinden. Er ist zuweilen so bestrebt, objektiv zu sein, dass er den Eindruck der Kälte macht, und dass seine Schilderungen allzu prosaische Wirklichkeit scheinen. Um diesen Eindruck der Objektivität zu verstärken, verschmäht er zuweilen nicht kleine Mittelchen, die ihm doch sonst ganz fremd sind. Am Ende einer seiner erschütterndsten Novellen in Tagebuchform schildert er die Schmierereien, die irgend ein dummer Junge unter das Heft gekritzelt hat nach Art der geistvollen Bleistiftbemerkungen in Bibliothekromanen. In einer anderen giebt er den gesucht verschrobenen Abschiedsbrief wieder, den ein überspannter Offizier vor seinem Selbstmord an einen Vorgesetzten richtet, und eine kabbalistische Rechnung aus seinem Notizbuch, die für seine und Napoleons Geburt und Tod dieselben Zahlen ergibt. Derartige Stellen sind freilich selten genug; im allgemeinen ist kein Schriftsteller freier von kleinen Künsteleien; und es ist vielleicht schon zu hart, diese Stellen überhaupt so zu bezeichnen; der Brief speciell soll nicht bloss die Illusion verstärken, er dient auch der Charakteristik. Man braucht nur die betreffende Erzählung (стукъ! стукъ! стукъ!) zu lesen, um sich die ungeheuere Überlegenheit Turgenjews klar zu machen. Sie scheint unter allen seinen Novellen am wenigsten komponiert zu sein; in der Ausführlichkeit aller Einzelheiten, z. B. in dem Herumirren Teglews und der Personen, die ihn suchen, durch den Nebel, ehe er sich erschießt, macht das Ganze

den Eindruck eines konkreten Erlebnisses ohne rechte künstlerische Pointe. Es soll auch nur eine Studie sein nach der Bezeichnung des Verfassers, aber wir fühlen deutlich, dass nur ein Genie überhaupt so beobachten kann. Wollte man den Eindruck dieser und einiger ähnlicher Novellen verallgemeinern, so thäte man das grösste Unrecht. So seltsam anfangs auch manche der andern Novellen berühren mögen durch ihre scheinbar gesuchte Objektivität, sie sind meistens ausgezeichnet komponiert, und ebenso wenig fehlt in ihnen das eigentlich dichterische Element. Zweifellos ist Turgenjew ein ebenso grosser Dichter wie Künstler. So ruhig er erzählen mag, überall pocht uns doch der Schlag eines tiefen, vollen Herzens entgegen; überall lächelt die milde Güte des Weisen, der alles liebt, weil er alles fühlt und begreift. Und immer findet er auch das schilderndste Bild, das treffendste Wort, das uns in die Seele greift. Wie erschütternd spricht sich die Stimmung des Einsamen aus, dem das Alter beginnt Schnee aufs Haupt zu streuen. „Nicht voll stürmischer Wogen, wie die Dichter es beschreiben, erschien ihm das Meer des Lebens, nein — er stellte sich dieses Meer glatt, unbewegt und durchsichtig bis auf den dunkeln Boden vor; er selber sitzt in einem kleinen morschen Kahn — und dort, von jenem dunkeln, schlammigen Boden dämmern wie riesige Fische gräuliche Ungetüme herauf: alle Fährnisse des Lebens, Krankheiten, Kummer, Wahnsinn, Armut, Blindheit . . . Er blickt nieder und sieh', eins der Ungetüme löst sich aus dem Dunkel los, erhebt sich höher und höher, wird immer deutlicher, immer grässlich deutlicher . . . Noch eine Minute — und es wirft den Kahn um! Aber sieh', es scheint wieder zu verblassen, es entfernt sich, es lagert sich auf dem Boden — und da liegt es, kaum die Flossen rührend. Aber der Tag des Schicksals kommt und es stürzt den Kahn um.“ — Hat je ein Dichter etwas Rührenderes und Gewaltigeres geschrieben, als den Abschied des Siechen, des „Überflüssigen“ vom Leben? „O mein Gott, mein Gott! Also sterbe ich . . . Das Herz, so voll von Liebe und so liebebedürftig, wird nun bald aufhören zu schlagen . . . Und soll es wirklich still werden, ohne dass es einmal das Glück fand, ohne dass es ein einzig Mal sich weitete unter der süssen Last der Freude? Oh, das ist nicht möglich, nicht möglich, das weiss ich . . . Wenn wenigstens jetzt vor dem Tode — ist doch der Tod etwas Heiliges, erhebt er doch jedes Wesen — wenn jetzt eine liebe, traurige Freundesstimme über mir das Abschiedslied sänge von meinem Gram, vielleicht versöhnte ich mich mit ihm. Aber dumm zu sterben, dumm . . . Wie es scheint phantasiere ich. Lebe wohl, Leben, lebe wohl, mein Garten und ihr, meine Linden! Wenn der Sommer kommt, passt auf, vergesst nicht, euch von oben bis unten mit Blüten zu bedecken . . . und mögen freudig die Menschen sich lagern in euerm duftigen Schatten, auf dem frischen Rasen, unter dem flüsternden Rauschen eurer Blätter, die leise der Wind bewegt. Lebt wohl, lebt wohl! Alles und auf immerdar. — Zu Ende. . . Das Leben ist zu Ende. Ich sterbe heut bestimmt. Draussen ist es warm . . . fast schwül . . . oder will meine Brust bereits nicht mehr atmen? Meine kleine Komödie

ist ausgespielt; der Vorhang fällt. Ach, wie ist diese Sonne warm! Diese mächtigen Strahlen atmen Ewigkeit . . . Lebe wohl, alte Wärterin! Heut' morgens, als sie am Fenster sass, weinte sie . . . vielleicht über mich . . . vielleicht auch darüber, dass sie selbst bald sterben muss. Ich nahm ihr das Wort ab, meinen Hund nicht zu schlagen. — Das Schreiben fällt mir schwer . . . ich werfe die Feder weg . . . Es ist Zeit! Schon nähert sich der Tod mit wachsendem Dröhnen wie ein Wagen nachts auf dem Steinpflaster. Er ist hier, er umweht mich wie jener leichte Hauch, vor dem sich die Haare des Propheten sträubten. . . . Ich sterbe . . . Lebt, Lebendige!“ — Dem dunkeln Rätsel des Todes sucht sich der Gedanke des Dichters immer wieder zu nähern. Er erscheint ihm als etwas Entsetzliches, das das ganze Leben überschattet, als eine unheimliche, zermalmende Gewalt, als das grosse Scheiden, als die höchste Steigerung alles dessen, wovor dem warmen Menschenherzen im Leben graut. Welch seltsame Bilder findet er, dieses Grauen zu verkörpern. In den „Visionen“ zeigt Alice entsetzt ein Etwas auf der Erde, über die sie fliegen. „Dieses Etwas war um so grässlicher, als es keine bestimmte Form hatte. Etwas Schweres, Dunkeles, Gelblich-Schwarzes, Buntes, wie der Bauch einer Eidechse — nicht Wolke und nicht Dunst, bewegte sich langsam in Schlangenbewegung auf der Erde. Ein regelmässiges, breites Heben und Senken, eine Bewegung, welche an den unheil drohenden Flügelschlag eines Raubvogels, der seine Beute sucht, erinnerte; zu Zeiten ein unerklärlich widerliches Andrücken an die Erde — eine Spinne saugt sich so an die gepackte Fliege . . . Wer bist Du, was bist Du, fürchterliche Masse? Unter ihrem Einfluss, das sah ich, das fühlte ich, verging alles, verstummte alles . . .! Moderkälte schien sie auszuhauchen, und von dieser Kälte erstarrte das Herz, die Augen verdunkelten sich und die Haare sträubten sich. Eine Gewalt ging einher; die Gewalt, gegen welche es keinen Widerstand giebt, welcher alles unterthänig, welche ohne Sehen, ohne Form, ohne Sinn alles sieht, alles weiss, und wie ein Raubvogel ihre Opfer aussucht, wie eine Schlange sie erwürgt und mit ihrem kalten Stachel leckt.“ Noch wunderbarer ist in den „Gedichten in Prosa“ der Traum. Dem Dichter träumt, er sei in einem niedrigen Zimmer einer kleinen russischen Hütte. Ringsum öde Ebene; oben grauer Himmel und etwa zehn Menschen gehen unruhig hin und her, die sich kaum anzusehen wagen, und auf denen allen eine unbestimmte grässliche Angst lastet. Alles ist schwül und drückend, man fühlt, es naht etwas Ungeheures und man kann nicht entrinnen. Von Zeit zu Zeit jammert kläglich ein Kind: ich fürchte mich. Plötzlich gähnt unmittelbar vor den Fenstern ein jäher Abgrund, und von weitem nähert sich etwas wie ein bewegtes Meer. Da ist es, murmeln die Leute. Und es nähert sich, es wächst, es stürzt heran wie eine dunkle Wand mit Donnern und tausendstimmigem eisernen Gebell; noch einmal wimmert das Kind, und dann hat die schwarze, eisige, krachende Woge alles verschlungen. Ich kenne nichts in der Welt, das sich diesem kleinen Stück vergleichen liesse. Die Zeichnung ist

ganz bestimmt und realistisch, und doch ist das Bildchen nichts als Stimmung: das angstvolle Zittern der Kreatur vor dem Nichts. In alle Empfindungen des Dichters mischt sich etwas von diesem trüben Grundton. In den ernsten Naturen ist die Liebe eine Macht, die sie furchtbar packt wie ein Verhängnis, und die rettungslos ins Verderben führt, wenn sie fehlschlägt. Sie beruht weniger auf Sinnlichkeit, als auf dem Anschmiegen des Lebens ans Leben. Der arme Leibeigene verzweifelt an der Welt, weil man ihm sein Hündchen raubt. Des Daseins bunter Schein ist nur Oberfläche; wo wir in den Kern zu dringen suchen, finden wir furchtbaren, unerbittlichen Ernst. Im tiefsten Grunde zittert überall das hilflose Leben, wie das jammernde Kind in jener Hütte. Selbst in die heitersten Melodien tönen leise diese schwermütigen begleitenden Akkorde. Täusche ich mich nicht, so höre ich sie selbst aus den herrlichen Naturschilderungen. So fröhlich der Morgentau dem Jäger blitzen mag, so frisch ihn die Bäume umgrünen, es bleibt in den Bildern etwas von der Einsamkeit der weiten slavischen Steppen. Über diese Wiesen klingt nicht das harmlose deutsche Lied, um diese Wipfel schwebt nicht unserer Dichter Lieben und Träumen. Man hat seinen Pessimismus dem Dichter oft zum Vorwurf gemacht; ich weiss nicht, mit welchem Recht, denn diese Weltauffassung ist so berechtigt wie eine andere, und man kann sie nicht beliebig nach praktischen Gesichtspunkten ändern. Sie entspringt jedenfalls aus dem edelsten, tiefsten Gemüt. Will man sich davon überzeugen, will man den Dichter in seiner herrlichen Persönlichkeit sehen, so muss man sich an die „Gedichte in Prosa“ halten. Es hat stets einen besonderen Reiz, einen Meister aus seinen kleinen Skizzen kennen zu lernen, und ich zähle persönlich diese leicht hingeworfenen Gedanken und Bilder zu den höchsten Schätzen der Weltliteratur. Der Sperling, der sich in Mutterliebe dem Hunde entgegenstürzt, das bange Äffchen, das sich im Seenebel an den Menschen schmiegt, als an seinen Freund; der Heiland mit seinem alltäglichen Menschenantlitz — das alles ist das unvergängliche Testament der reinsten, edelsten Menschlichkeit. — Wenn wir in der Manier Turgenjews das Element suchen, das sie vor allem charakterisiert, so ist es die strenge Wahrheitsliebe, der Sinn für die Wirklichkeit. Er sieht und empfindet als Dichter, aber er opfert nie einem dichterischen Effekt auch nur ein Haarbret Wahrheit. Er sagt nur, was er innerlich schaut, und was er in seiner mächtigen Phantasie schaut, ist so klar und überzeugend wie die Natur selber. Vielleicht ist er darum in seinen Novellen grösser als in seinen Romanen. Ein sehr umfangreicher Komplex handelnder Personen ist nicht mehr so klar zu überschauen, wie einzelne Gruppen; die Reflexion muss nachhelfen, um die einzelnen Teile zusammenzufügen, und da ist es dem Dichter nicht immer gelungen, die Nähte zu verdecken. In seiner Manier liegt es, dass seine Menschen uns zunächst fremdartig anmuten. Er giebt keine Typen, keine ausgeprägten Charaktere, er hebt nicht nur einzelne Züge tendenziös heraus, er bemüht sich immer, die Menschen zu zeigen, wie sie im Leben uns erscheinen. Er unterscheidet sich dabei von

Thackeray durch seine völlige Objektivität. Der Engländer sagt immer: seht, so schlecht oder so unbedeutend sind meine Menschen; gar nicht, wie ihr sie aus schlechten Romanen gewohnt seid. Der Russe schildert nur so, weil er gar nicht anders kann. Nur sehr selten, wie z. B. in der Schilderung der russischen Gesellschaft von Baden-Baden, spricht aus seinen Bildern ein stark betontes persönliches Urteil.

Neben diesem grossen Manne steht Tolstoi vollständig ebenbürtig da. Er ist ihm aufs innigste verwandt in den Grundzügen seiner Weltauffassung, in der Art seines Schaffens, in den Grundelementen seines edeln und grossen persönlichen Charakters und in seiner unbestechlichen Wahrheitsliebe. Am Schlusse einer seiner Militärnovellen drückt er die Befürchtung aus, dass seine Schilderungen enttäuschen würden, wenn man statt patriotisch aufgefasster Helden gewöhnliche Menschen fände. „Der Held meiner Novelle, den ich mit allen Kräften meiner Seele liebe, den ich mich bemühe, in seiner ganzen Schönheit zu zeigen, und der immer schön war, ist und sein wird — ist die Wahrheit.“ Dies schlichte Wort sollte als Motto vor dem grossen Werke seines Lebens stehen; es drückt das tiefste Wesen seines Schaffens aus. In seiner Art, die Wahrheit zu zeigen, bildet er gewissermassen die Ergänzung seines grossen Landsmanns und Zeitgenossen. Bei Turgenjew drückt sich der tiefe Wahrheitssinn nur objektiv in den Schilderungen aus: bei Tolstoi ist er oft bis zum Fanatismus gesteigert, er ergeht sich in langen Reflexionen, er blickt oft sogar aus den Schilderungen selbst wie eine angedeutete Opposition. Turgenjew will nur Künstler sein; Tolstoi ist ebenso sehr Denker. Wenn der eine uns den Inhalt der Menschen mehr aus äusserer klarer Objektivität ahnen lässt, zeigt uns der andere beständig das Innere bis auf die feinsten Fasern. Man kann den Dichter Tolstoi unmöglich beurteilen, ohne sich mit dem Denker abzufinden. Es wohnt in ihm jene höchste Art des gesunden Menschenverstandes, der sich durch kein Vorurteil und keine Phrasen blenden lässt, der klar durch jeden Nebel schaut und der immer einen grossen Geist bezeichnet. Aber zuweilen scheint sich etwas Mystisches einzumischen. Aus klaren, überzeugenden Gedanken zieht er plötzlich Folgerungen, die wir nicht mehr verstehen und die sich auch aus übertriebener Opposition nicht mehr ganz begreifen lassen. Man vergleiche z. B. seine Auffassung der Strategie in „Krieg und Frieden“. Wie klar durchschaut er alle Akteure! Wie wirbeln alle grossen Worte vor ihm weg gleich Spreu im Winde! Was geschieht, wird uns ganz durchsichtig, indem es sich von der Phrase loslöst und aus den einfachen wirklichen Eigenschaften der Menschen entwickelt, die jeder kennt und jeder begreift; und wie seltsam geht diese nüchterne Geschichtsauffassung allmählich in völligen Fatalismus über. Dass der Soldat keine abstrakte Einheit, sondern ein höchst individuelles und zu verschiedenen Zeiten sehr verschiedenes Wesen ist, führt er ganz konsequent durch, aber den Einfluss der Individualität Napoleons leugnet er vollständig; er ist ihm nur ein Element, das die Epoche selbstverständlich hervorbrachte,

und ebenso werden schliesslich alle Bewegungen seines Heeres als ganz unabhängig von ihm hingestellt; er scheint nur zu befehlen, was sich in der Wirklichkeit abspielt wie ein Naturprozess. Das schlägt dem Verstande ins Gesicht. In diesem Falle können wir einen deutlichen Riss im Ideengange bemerken. Wenn er zeigt, dass des Kaisers Befehle in der Entscheidungsschlacht nicht ausgeführt wurden, da sie nicht richtig berechnet und unausführbar waren, so mag er recht haben. Wenn er aber daraus folgert, es sei höchst gleichgiltig gewesen, ob der Kaiser den Schnupfen hatte oder nicht, da seine Anordnungen ja doch nur Redensarten waren, die man nicht befolgte, so ist das unverständlich. Wenn Napoleon im vollen Besitze seiner Kräfte gewesen wäre, hätte er eben brauchbare und befolgbare Befehle geben können, was er sonst that. — In gewissen socialen und religiösen Ideen macht sich dieser mystische Widerspruch noch mehr bemerkbar und er hängt ersichtlich mit den vielbesprochenen Wunderlichkeiten in des Grafen Privatleben zusammen. Wenn man deshalb Tolstois Ideen überhaupt als etwas Verrücktes behandelt, ist das eine unsinnige Übertreibung; man muss sie nur mit derselben Vorsicht aufnehmen, wie alle Ideen in der Welt. Besonders ist zu betonen, dass jene Seltsamkeiten nicht im mindesten die Zeichnung seiner Figuren beeinflussen. Ich wüsste keine, in der das Leben nach einer schiefen Idee gefälscht wäre.

Die Manier Tolstois ist immer streng und ernst auf Wiedergabe der Wirklichkeit gerichtet; sie kennt keinen Humor, und fast nirgends fliesst eine dichterische Wirkung nur aus dem Vortrag. In der Art zu sehen und zu schildern ist der Einfluss von Dickens aber recht bemerkbar. Jene psychologische Beobachtung des Engländer, dass bei extremen Empfindungszuständen Nebengedanken den Haupteindruck gewissermassen überwuchern, hat Tolstoi bis zu ihren letzten Konsequenzen geführt. Er zeigt, wie überhaupt unser Gefühlsleben nicht den konventionellen Darstellungen entspricht, wie kompliziert in der Wirklichkeit alle die Zustände sind, die wir mit einheitlichen Bezeichnungen wie Liebe, Trauer, Wehmut etc. belegen. Durch die Treue und Kraft seiner Schilderungen ist er Dickens unendlich überlegen; ja, diese Art, die Menschen zu zeigen, ist geradezu epochemachend. Und doch ist zweifelhaft, ob überall künstlerische Vorzüge aus ihr fliessen. Wir haben fast keine einfachen Empfindungen und Situationen mehr, sie werden alle durch die Reflexion gebrochen, wie das weisse Licht durch ein Prisma. Der Vortrag bekommt etwas Abstraktes, Kompliziertes, dem wir zu oft nachrechnen müssen. — Oblonski, dem die Scheidung mit seiner Frau droht, fragt sein Töchterchen, ob die Mutter froh sei. „Das Mädchen wusste, dass Vater und Mutter einen Streit hatten, und dass die Mutter nicht froh sein könnte und dass der Vater das wissen müsste und dass der Vater sich verstelle, indem er so leicht hin danach frage. Und sie wurde für den Vater rot. Er verstand das sofort und wurde auch rot.“ — Alle Schilderungen beruhen auf fortwährender grübelnder Analyse. Die Empfindungen werden vor uns aus einer Reihe feiner Einzelheiten aufgebaut, die wir nicht

immer so schnell fassen. Wenn wir sie gehabt haben und vorweg wissen, was der Verfasser meint, geben sie uns gleich ein Bild, das uns durch seine Feinheit überrascht und allem Ähnlichen überlegen dünkt. Wenn wir aber erst mitkonstruieren müssen, fällt uns das oft recht schwer. — Der tödlich verwundete Fürst Bolkonski liegt auf dem Verbandplatze von Borodino und hört nebenan einen Verwundeten grässlich stöhnen. „Als er dieses Stöhnen hörte, wollte Fürst Andreas weinen. War es, weil er ruhmlos starb, war es, weil es ihm schwer war, vom Leben zu scheiden, waren es die Erinnerungen an jene Kindheit ohne Wiederkehr, war es, weil er litt, weil andere litten, und jener Mensch so kläglich vor ihm stöhnte, — aber er wollte weinen, kindliche, gute, fast freudige Thränen.“ — Ich bin überzeugt, dass die Schilderung auf sicherem Empfinden beruht, und ich bewundere den Dichter, der ein Gefühl so scharf begreift, aber ich gestehe, dass ich persönlich unfähig bin, alle Elemente mir in ein klares Gefühl zusammenzufassen. — Noch einen weiteren Nachteil hat diese Feinmalerei aller Einzelheiten für den Gesamteindruck: eine übergrosse, zuweilen ermüdende Länge. Nach meinem Empfinden leidet gerade die Wirkung seiner Hauptwerke darunter. — Doch alle diese Bedenken verschwinden vor der geradezu phänomenalen schöpferischen Kraft und Kunst. Der Figurenreichtum ist nicht ganz so gross wie bei Turgenjew, aber jede Figur ist durch und durch geschaut, die grossen wie die kleinen Lebensverhältnisse jedes Kreises stehen ganz gegenständlich vor uns, grosse historische Massen werden ebenso leicht und sicher beherrscht, wie die flüchtigsten, feinsten Schattierungen gesellschaftlicher Beziehungen, und nirgends spüren wir ein mühsames, äusserliches Berechnen. Alles stimmt und greift in einander, weil Kleines wie Grosses klar vor dem Geiste des Dichters lag.

Unter den Erzählungen, die gesellschaftliche Konflikte behandeln, nimmt nach Umfang wie nach Bedeutung „Anna Karenina“ die erste Stelle ein. Die Strafe, welche die Ehebrecherin trifft, wird geschildert nicht als dichterischer, erschütternder Effekt, sondern als das Resultat eines langsamen, gesellschaftlichen Prozesses, den wir bis auf seine nüchternsten, unbedeutendsten Einzelheiten verfolgen. Nicht im Theatercoup fällt auf der Schuldigen Haupt die Gottesrache, welche das fürchterliche Motto verkündigt; allmählich, aber unerbittlich wird sie aus dem Leben gedrängt, wie der gesunde Körper ein erkranktes Stück ausstösst, und gerade aus diesem breiten, leidenschaftlosen Bilde schauert uns doppelt furchtbar der eiserne, zermalmende Ernst des Lebens an. — Das Ende Annas ist eine der grandiosesten Leistungen der modernen Dichtung. Die Scene zeigt besonders stark den Einfluss Dickens', aber auch die unvergleichliche Überlegenheit Tolstojs, z. B. in der Verwertung der Vision des hämmernden Bauern, die hier etwas Verständliches, Organisches ist. Welche Meisterschaft in der Schilderung der Gedankenflucht während der Fahrt zum Bahnhof! Wie sie in ihrem Wesen den Leuten auffällt, wie sie plötzlich bei dem heranrollenden Zug begreift, was sie thun müsse, wie sie den Waggon aussucht, sich bekreuzigt und wie ihr dabei ihre Kinder-

jahre einfallen und alle vergangenen Reize des Lebens; wie sie auf die Kniee fällt — wie zittern wir mit ihr von einem Augenblick zum andern! „In demselben Augenblick entsetzte sie sich über das, was sie that. „Wo bin ich? Was thue ich? Warum?“ Sie wollte aufstehen und sich zurückwerfen; aber etwas Ungeheures, Unerbittliches stiess gegen ihren Kopf und packte sie am Rücken. „Herr, verzeih' mir alles!“ sprach sie, indem sie die Unmöglichkeit des Kampfes fühlte. Der Bauer arbeitete über seinem Eisen, indem er irgend etwas murmelte. Und die Kerze, bei welcher sie das Buch gelesen hatte voller Unruhe, Betrug, Kummer und Bosheit, flammte auf in hellern Lichte als je zuvor, beleuchtete ihr alles, was vorher im Dunkel lag, flackerte, verdunkelte sich und verlosch auf ewig.“^(*) — Unter den kleineren Novellen allgemeinen Inhalts erscheinen mir als besondere Bravourstücke „Der Schneesturm“ und „Der Tod Iwan Iljitschs“. Die erste schildert die Empfindungen eines Menschen, der vom Schneesturm im weiten Felde verschlagen wird und beinahe erfriert; die zweite den Verlauf eines schmerzhaften innern Leidens, das mit dem Tode endigt; es hat durch seine fast medizinische Detailmalerei besonderen Widerspruch hervorgerufen. Beide sind jedenfalls glänzende Proben von der beispiellosen Kunst des Verfassers, Empfindungszustände bis auf ihre feinsten Abtönungen zu durchdringen und gegenständlich zu machen. Wir haben ja keine persönliche Erfahrung dafür, dass gerade so bei dem Erfrierenden Visionen und Wirklichkeit durcheinander spielen, bis mehr und mehr der erstarrende Organismus nach Schlaf verlangt. Wir können kaum beweisen, dass ein schwer Kranker gerade mit diesen Empfindungen seine Umgebung betrachtet, und gerade unter solchen Schmerzen vom Leben scheidet, und doch wissen wir ganz genau, dass das wahr ist, wenn wir es lesen. Es muss wahr sein; wir erleben es.

Eine andere Reihe von Erzählungen schildert den Krieg; in kürzern Skizzen das Kriegsleben im Kaukasus und die Belagerung von Sewastopol, in gross angelegten Bildern die russischen Feldzüge gegen Napoleon. Es ist schwer zu sagen, welchen der Preis gebührt. Turgenjew hielt gewisse Abschnitte aus „Krieg und Frieden“ für das Beste, was in russischer Sprache geschrieben sei. Ich möchte seiner Bewunderung ganz beipflichten. Die Beschiessung von Smolensk, die Schlacht bei Borodino, die Charakteristik des Volkes, der Soldaten, der Feldherrn, besonders Napoleons — das sind alles Bilder, welche meines Wissens kein historischer Roman je übertroffen oder auch nur erreicht hat, und auch die Schilderungen aus dem Familienleben und der Gefühlswelt der einzelnen Personen zeigen den Meister

^{*)} Ich kann nicht umhin, bei dieser Gelegenheit darauf zu verweisen, welche ungläublichen Dinge Übersetzer dem deutschen Publikum bieten dürfen. Der Verfasser hat vor den Roman den Bibelspruch gesetzt: *Мнѣ отмщеніе, и Азъ воздамъ* (Mein ist die Rache und ich will vergelten)! In der Reclamschen Ausgabe lautet das: Die Rache ist mein, ich spiele Ass! Der Übersetzer weiss offenbar nicht, dass „ich“ slavisch *Азъ*, und dass „Ass“ russisch *тызъ* heisst. Das mag noch hingehen, dass aber statt mit „Sie“ die einzelnen Leute der höchsten Gesellschaftskreise sich dauernd mit „Ihr“ anreden dürfen, ohne dass Verleger und das Publikum etwas dagegen haben, ist unbegreiflich.

ersten Ranges. Und doch empfinde ich persönlich grössere Sympathie für jene Skizzen. Einerseits ist der Roman gar zu breit und zu ungleich in seinem Interesse, und dann haben die kleineren Novellen den ungeheuern Vorzug, persönlich Geschautes zu geben. Wie wir sie vor uns haben, sprühend von Leben und packend in ihrer Wahrheit, sind sie nicht nur Meisterwerke, sondern auch historische Dokumente vom höchsten Wert. Es liegt etwas in der Manier dieser Novellen, was mich an die Malweise Wereschagins erinnert. Es ist nicht allein die Tendenz, den Krieg ohne den Rausch von Kampfeslust und Patriotismus zu betrachten. Man hat fast den Eindruck, die Leistung beruhe weniger auf einem spezifischen Talent, als auf scharf beobachtendem Verstand, der diese besondere Kunstform bezwungen hat, wie er auch jede andere durch konsequente Anstrengung bezwingen müsste. Natürlich ist das nur der Eindruck der Manier, die ja bei beiden sehr mit dem Verstande zusammenhängt; das spezifische Talent in diesen Bildern ist riesig und wie z. B. in „Der Ueberfall“ Tolstoi mit einer kurzen Naturschilderung schliesst, hat man den Eindruck des tiefen, künstlerischen Behagens, mit dem ein Maler die letzten Pinselstriche thut, um eine Wolke mit glühendem Abendrot zu säumen. Die Naturschilderungen sind überhaupt grossartig in den Erzählungen aus dem Kaukasus; die Saite, welche Lermontow angeschlagen hatte, klingt hier reicher und voller aus. In den „Kosaken“ steht die Hochlandsnatur voll berückender Pracht mit ihren Halbwilden voll starker Leidenschaften im Vordergrund; in den andern lenkt aber der Dichter unsere Aufmerksamkeit ganz auf die russischen Soldaten. Er schildert von den höhern Offizieren bis zum Gemeinen alle Typen, die sich in diesem bunten Leben voll ewiger Scharmützel herausbilden. Er zeigt den Degradirten, der sich im Gefecht wieder die Epaulettes zu verdienen hofft, und den Lebe- mann, der neue Anregung und einen frischen Nimbus für die Petersburger Gesellschaft aus dem Kaukasus holen will. Am anziehendsten wirkt wohl die Kunst in der Schilderung der Volkstypen. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, wie oft die geistig Grössten sich gerade zu den Einfachen im Geiste hingezogen fühlen. „Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste.“ Ist wirklich mehr wahres Leben da, wo das Menschliche sich einfacher und ungebrochen ausdrückt? Entfernt die feinere innere Entwicklung uns wirklich von der Natur oder ist jene Sympathie nicht eine blosser Wirkung des Kontrastes? Es hat jedenfalls etwas Rührendes, wie in Tolstois Privatleben, wie in all' seinen Schriften die Liebe zu den Armen, Einfältigen, zu den grossen Kindern überall zum Ausdruck kommt. Es drückt ganz sein eigenes Empfinden aus, wie Graf Besuchow nach der Schlacht nur an „sie“ denkt, wie er selbst in seinen Träumen nur „sie“ sieht, die gemeinen Soldaten mit ihren naiven hölzernen Gesichtern, die den blutigen Tag über in der Batterie standen, ohne zu wanken, die ihn nur etwas verwundert fragen: „Bist du ein Herr?“ als sie ihn mit „Erlaucht“ anreden hören, „sie“, die unbewusste harmlose Kraft, die Zukunft Russlands. Wie objektiv auch der Dichter seine einfachen Soldaten schildern mag, man sieht immer

ein Lächeln tiefster Liebe und Herzengüte über sein Gesicht spielen, indem er sie betrachtet. Welch' reizende Scene, wie der Spassmacher Tschikin, der „МИЛЫЙ ЧЕЛОВѢКЪ“ am Feuer seine Geschichten erzählt, über die sich der kleine Rekrut mit der roten Mütze vor Lachen ausschütten will. — Von den Skizzen aus Sebastopol gilt dasselbe. Auch hier ist der eigentliche Held die anspruchslose, aufopfernde Tapferkeit des Volkes, doch treten die Offiziere mehr in den Vordergrund. Die Schilderungsweise könnte man ganz „naturalistisch“ nennen. Sie geht überall darauf aus, zu zeigen, wie die Menschen durch die Verhältnisse gebildet werden, und wie sie nicht aus dem Gesichtspunkt einzelner bestimmter Charaktereigenschaften begriffen werden können. Die menschlichen Schwächen und der Einfluss materieller Kleinigkeiten werden stets sorgfältig gezeigt. Das wirkt aber nie aufdringlich; dieser Naturalismus bleibt nur ein Element der Wahrheit, und durch die grossen Scenen geht der starke Atemzug dichterischer und historischer Grösse. Einzelne Schilderungen erinnern auch hier stark an Dickens, aber auch nur durch die Virtuosität der Form; in ihrem Wesen sind sie ganz originell und von unübertrefflicher hinreissender Wahrheit. — Eine Bombe schlägt in eine marschierende Abteilung ein, unmittelbar neben zwei Offizieren. Praskuchin glaubt schon die Gefahr vorbei, da sieht er neben sich die brennende Lunte. „Entsetzen, das kalte, alle andern Gedanken und Gefühle verdrängende Entsetzen packte sein ganzes Wesen. Er bedeckte das Gesicht mit den Händen. Noch eine Sekunde verging — eine Sekunde, in welcher eine ganze Welt von Gefühlen, Gedanken, Hoffnungen, Erinnerungen in seiner Phantasie aufblitzte. „Wen trifft das — mich oder Michailow? Oder beide zusammen? Und wenn mich, wohin? Den Kopf, dann ist alles vorbei; wenn das Bein, dann wird es amputiert, und ich bitte entschieden um Chloroform, und ich kann noch leben bleiben. Aber vielleicht tötet es auch nur Michailow; dann werde ich erzählen, wie wir zusammengingen, wie er getötet wurde, und mich mit Blut bespritzte. Nein; es ist mir näher — mich!“ Da erinnerte er sich an zwölf Rubel, welche er Michailow schuldete, erinnerte sich noch an eine Schuld in Petersburg, welche er schon lange hätte bezahlen sollen; eine Zigeunermelodie, welche er abends gesungen hatte, fiel ihm ein. Ein Frauenzimmer, welches er lieb gehabt hatte, erschien ihm in einer Haube mit lila Bändern; ein Mensch, der ihn vor fünf Jahren beleidigt hatte und dem er das nicht hatte vergelten können, fiel ihm ein, obgleich untrennbar davon und von tausend anderen Erinnerungen das Gefühl der Gegenwart — die Erwartung des Todes — ihn nicht auf einen Augenblick verliess. „Übrigens springt sie vielleicht nicht,“ dachte er, und mit verzweifelter Entschlossenheit wollte er die Augen öffnen. Aber in demselben Augenblick, noch durch die geschlossenen Wimpern, flammte es rot vor seinen Augen; mit schrecklichem Krachen prallte etwas gegen die Mitte seiner Brust; er lief irgendwo hin, stolperte über den Säbel und fiel auf die Seite. „Gott sei Dank, ich bin nur kontusioniert,“ war sein erster Gedanke, und er wollte an die Brust greifen; aber seine Arme schienen gebunden und irgend eine Presse drückte ihm auf den Kopf.

Vor seinen Augen zogen Soldaten vorüber und er begann sie zu zählen. Plötzlich bekam er Furcht, dass sie ihn zertreten. Er wollte schreien, dass er verwundet sei; aber sein Mund war so trocken, dass seine Zunge am Himmel klebte, und ein schrecklicher Durst quälte ihn. Er fühlte, wie feucht ihm an der Brust war; das erinnerte ihn an Wasser und er hätte gern sogar von dieser Feuchtigkeit getrunken. „Ich habe mich beim Fallen blutig geschlagen,“ dachte er, und mehr und mehr erfüllte ihn die Angst, dass die Soldaten ihn zertreten könnten; er nahm alle Kräfte zusammen und wollte schreien: „Nehmt mich auf!“ Aber statt dessen stöhnte er so entsetzlich, dass ihm selber graute, sich zu hören. Dann funkelten rote Feuer ihm vor den Augen, und ihm schien, dass die Soldaten Steine auf ihn häuften; die Feuer blitzten immer seltener auf und die Steine drückten ihn mehr und mehr. Er machte eine Anstrengung, um die Steine abzuwälzen, dehnte sich aus, und dann sah und hörte, dachte und fühlte er nichts mehr. Ein Granatsplitter hatte ihn mitten in die Brust getroffen und auf der Stelle getötet.“

Dostojewskis Romane sind nach ihrem Wert sehr ungleich, aber einen hat er geschrieben, der geradezu phänomenal ist und vor dem alles zu verblasen scheint, was je Erzähler Ähnliches geleistet haben: „Verbrechen und Sühne“ (Raskolnikow). Es giebt viele Bücher, zu denen ich immer wieder greife und die ich bewundere; aber vor diesem habe ich ein Gefühl wie vor keinem andern: ich staune es an, wie etwas Unerhörtes. Jedes Wiederlesen versetzt mich aufs neue in eine seelische Erschütterung, die fast zermalmend wirkt; ein Gefühl, wie man es nur bei etwas Entsetzlichem hat, aber auch nur vor einer riesigen, übermenschlichen Kraft. Wenn man nach dem ästhetischen Dogma nur das gelten lassen will, was uns innerlich beruhigt, muss man das Buch gleich aus der Hand werfen; mit dieser Auffassung der Kunst hat es gar nichts gemein. Das thun auch viele, und es lässt sich darüber nicht weiter rechten. Es ist unbedingt das Grauenhafteste, was die gesamte Litteratur kennt. Im *Germinal* leidet eine grosse Menge, die wenigstens die Mittel des gehetzten Tieres hat, sich zur Wehr zu setzen; aber in diese Greuel fällt kein tröstender Strahl. Die leidenden Wesen sind ganz hilflos, und die schlimmste Qual verschärft sich noch durch nagende Einsamkeit. Sie siechen dahin in Armut und Krankheit. Sie sind edel und gut, und das Elend zertritt sie, indem es sie in den Trunk und die Prostitution treibt; sie sind edel und voll grosser Anlagen, und das Elend zertritt sie, indem es ihr innerstes Denken vergiftet und sie zum Verbrechen führt. Dazu sind sie sehr schmerzempfindliche Naturen. Uns ist, als sähen wir Operationen auf Leben und Tod ausführen, ohne Betäubungsmittel, an den empfindlichsten Organen, wo jeder Messerschnitt durch den ganzen Körper zuckt. Es sind keine leeren Schrecknisse der Phantasie, sondern alles steht klar und greifbar vor uns, und gestattet uns nicht einen Augenblick, uns ins Traumland zu flüchten. Wir werden gezwungen, das Entsetzliche ganz zu begreifen. Verbrechen und Geisteszerrüttung sind nicht fertige Erscheinungen, ein vom Gesunden abgetrenntes Rätsel, sondern wir

beobachten klar, wie sie sich aus dem Gesunden entwickeln, und auch in ihrem zerstörenden Wachsen noch immer in allen Fasern mit der gesunden Grundlage zusammenhängen. — Ein ungewöhnlich begabter und dabei herzensguter Student ist durch Not, endloses Grübeln und die Bitterkeit verletzten Stolzes in einen Zustand gebracht, der an Wahnsinn grenzt. Schon frühe hat sich ihm der Widerspruch der Welt aufgedrängt, deren Gesetz unerbittlich das Leben festhält, auch wenn es dem Besitzer zur Last wurde, auch wenn es das Leben einer Bestie ist, und die uns doch nicht vor langsamer, grausamer Vernichtung schützt. Ein Wucherer darf hundert edle Geschöpfe zu Grunde richten, und wieviel würde die Welt gewinnen, wenn man ihn tot träte wie ein gräuliches Insekt und durch seinen Besitz jenen Geschöpfen die Mittel zur Entwicklung gewährte. Die Welt erlaubt ihm, scheusslich zu morden; sie verbietet nur das Blutvergiessen. Und alle grossen Männer haben sich auch über diese Moral weggesetzt; die Napoleons und Cäsars haben Blut vergossen wie Champagner, und die Welt hat ihre Füsse geküsst. Nur die kleinen Geister, die nicht stark genug sind, das Gesetz der Vernunft zur Geltung zu bringen, werden vom Vorurteil des Pöbels erdrückt. Dieser gefährliche Gedanke nährt sich an seinem Ehrgeiz wie an seinem Elend und setzt sich in Thaten um; Raskolnikow ermordet eine alte Wucherin. Die eigentliche Triebfeder ist schliesslich nicht mehr die Not; es ist die fixe Idee, gegen die sein vom Grübeln zerfressener Geist kein Gegengewicht mehr hat. Mit den geraubten Sachen weiss er nichts anzufangen. Alles ist geschehen wie im Nachtwandeln. Nun sieht er, dass er sich überschätzt hat; er ist keiner jener Helden, die über den Vorurteilen stehen. Er fühlt, dass er etwas Fürchterliches gethan hat, das ihn für immer von der Welt trennt und aus sich heraus eine Sühne verlangt; und dabei kann er theoretisch nicht sein Unrecht einsehen; er begreift den Konflikt nur als eine persönliche Schwäche. Ein entsetzlicher Kampf beginnt mit dem Naturinstinkt, mit dem gedemüthigten Stolz und mit der Welt, die nach dem Mörder forscht. Es ist ein Zustand, wo Wachen und Traum, raffinierteste Klugheit und Wahnsinn in einander fliessen. Das innere Fieber versetzt ihn in einen rätselhaften, körperlichen Krankheitszustand, der sich bis zu quälenden Hallucinationen steigert. Der Untersuchungsrichter, ein Mann von genialem Scharfsinn, durchschaut ihn bald ganz und gar, aber er hat nur psychologische Anhaltspunkte. In seinem fürchterlichen Zustande handelt Raskolnikow mitunter so thöricht, dass es fast einer Selbstdenunziation gleichkommt, und doch würde er sich vielleicht noch der strafenden Gerechtigkeit entziehen können, denn es sind keine handgreiflichen Beweise da. Aber er fühlt, dass er den Kampf mit sich selbst nicht durchführen könnte, dass nur eine äussere Sühne ihn enden kann, und er stellt sich selbst dem Richter. — Die Kunst, mit der das gezeichnet ist, ist beispielloos. Die unerhörtesten Situationen und Empfindungen sehen wir mit derselben Klarheit, wie alltägliche Zustände. Die Ausführung ist breit, zeigt immer die feinsten Schattierungen, die genauesten Details, und doch verliert sie nie die

Stimmung, die wesentlichen Ziele; sie wiederholt sich nicht und sie ermüdet nicht. Wir sehen oft Raskolnikow in seinem dumpfen Zimmer brüten; aber wie verschieden ist der Inhalt und wie bestimmt der Fortschritt in jeder Grübelelei. Wir wohnen wiederholt langen Unterhaltungen zwischen ihm und dem Untersuchungsrichter bei; es ist immer dasselbe schreckliche Spielen der Katze mit der Maus, und wie verschieden im Gang und Gesamteindruck ist dabei jede dieser Unterhaltungen. Es ist trotz aller Breite nichts Überflüssiges da. Auch die bizarrsten Gefühlssprünge in der Seele des Helden sind bedeutungsvolle und unentbehrliche Pinselstriche, die einem grossen Gesamteindruck dienen; sie sind Kettenglieder einer verständlichen Entwicklungsreihe, und wie in einer künstlerisch abgewogenen Architektur gipfeln alle kleinen Züge in grossen, entscheidenden Szenen, die sich der Phantasie unauslöschlich einprägen und die auch wieder unentbehrliche Glieder einer folgerichtigen Handlung sind. — Es ist ein Prüfstein für die Gestaltungskraft des Dichters, wie seine Bilder in uns haften. Die Prüfung fällt glänzend aus. Wie die Gefallene bei flackernder Kerze dem Mörder das Evangelium liest und das Kreuz reicht; wie er auf offenem Markte den Boden küsst und Busse thut; wie Dunja mit dem Revolver vor Swidrigailow steht — mit welcher Leuchtkraft steht das alles vor uns. Aber das Grösste, das sich durch kein einzelnes Beispiel zeigen, sondern nur im ganzen begreifen lässt, ist die psychologische Schilderung. Das scheint kaum möglich zu ersinnen, sondern wirklich innerlich erlebt. Aber wie? Die feinere geistige Entwicklung scheint oft in Zusammenhang mit körperlichen Gebrechen zu stehen. Dostojewski war Epilektiker, vielleicht hatte die Krankheit sein Gefühlsleben so verfeinert. Vielleicht hatte er tatsächlich mehr von seinen Schilderungen erlebt, als die Welt weiss. Wer will das sagen! — Von wunderbarer Feinheit sind die Träume Raskolnikows. Es fliesst durch sie dieselbe schwüle, unheimliche Atmosphäre, die ihn im Wachen umgibt; nur noch ausgeprägter, gewissermassen abstrakter; wie ein Dunst von Blut und Thränen, der über den grossen Schlachtfeldern des Lebens aufsteigt. — Fast mit gleicher Breite wie der Held selber, ist eine andere Gruppe des Romans behandelt: Der Subalternbeamte Marmeladow, ein herzenguter Mensch, der aber unrettbar dem Trunk verfallen ist und im Rausch übergefahren wird, seine Tochter aus erster Ehe, Ssonja, und seine schwindsüchtige Frau mit drei Kindern. Niemals hat eine Menschenhand quälender und grausenhafter die zermalmende, vertierende Not gemalt. Wir sehen mit greifbarer Deutlichkeit das enge, kalte Zimmer vor uns, feucht von der trocknenden Wäsche, die allnächtlich gewaschen werden muss, da nur diese wenigen Stücke da sind. Wie ein Tier im Käfig wandert das unglückselige Weib darin auf und ab, fluchend und schimpfend, bis Not und Wahnsinn sie sogar aus dieser greulichen Höhle treiben auf die Strasse, wo sie sterbend zusammenbricht. Für einen Augenblick kommt ihr die Vernunft wieder, als sie den Geistlichen sieht. „Habt ihr denn einen Rubel übrig?“ ruft sie. „Auf mir lasten keine Sünden. Ich habe ge-

nug gelitten, Gott muss mir auch so verzeihen, und will er es nicht, dann ist es auch nicht nötig.“ Ja, das ist der Menschheit ganzer Jammer, nicht wie Goethe ihn schildert, aus dessen Dichterseele noch ein voller verklärender Strahl von Schönheit in Gretchens windende Todesnot fällt, sondern wie er täglich Millionen verlorener Menschenkinder zerstampft in Schmutz und prosaischer Thorheit und dumpfer, zitternder Qual. Wie ein unartikulierter, heiserer Schrei steigt aus diesen Schilderungen die furchtbarste Anklage, welche je gegen den unbegreiflichen Gott erhoben ist, der in majestätischem Schweigen herabsieht auf eine Welt, in der solches geschehen darf. — Will man rein künstlerische Einwendungen gegen das Buch erheben, so könnten sie sich nur gegen die Figuren Ssonjas und Swidrigailows richten. Ob soviel Reinheit und Güte noch in einer Gefallenen überleben können, bleibt uns doch zweifelhaft, und in der Schilderung des Wüstlings liegt etwas, das uns nicht mehr wie objektive Stimmung, sondern wie wirkliche Krankheit des Verfassers gemahnt. Die Figur bekommt etwas unheimlich Gespenstiges. Wir wissen nicht mehr, was wir von seiner Vergangenheit, seinen Visionen und den seltsamen Bildern seines letzten Traumes halten sollen. — Einer der grossartigsten künstlerischen Vorzüge ist das Festhalten eines bestimmten Grundtons auch in den Schilderungen der Örtlichkeit. Die Handlung spielt sich ganz in dem schlimmsten Stadtviertel, in der Umgebung des Heumarkts, ab. Man glaubt fast die schwere, verpestete Luft zu atmen, die über jenen schmutzigen Gassen und Höfen liegt; dieselbe dumpfige Atmosphäre des Elends, die auch den Sinn der Menschen vergiftet. — Wunderbar ist die Ähnlichkeit des unseligen Rodion mit Hamlet. Ein seltsamer Gedanke, den britischen Koloss, um den die wildesten Leidenschaften nur zu wettern scheinen wie Gewitter um ein eisfunkelndes Gebirge, in Vergleich zu setzen mit Dostojewski, dem Kranken, dem das Leiden durch alle Nerven zuckt wie ein Krampf. Und welcher Abstand zwischen dem interessanten, geistreichelnden Königssohn und dem zerlumpten Studenten, dem man auf der Strasse aus dem Wege geht. Und sie sind doch Blut von einem Blut. Hamlet hat ganz ähnliche Theorien. Wenn sich „gemeine Naturen zwischen die entbrannten Degenspitzen drängen“, kommt es ihm auf einen Mord gar nicht an, und er hat auch nicht einmal nachträgliche Skrupel. Bei ihm liegt der psychologische Kampf mehr vor der That, er hat etwas weniger Mut und etwas weniger Gewissen. Von Reflexion zerfressen sind sie beide gleich, und über beiden liegt derselbe rätselhafte Hauch eines mitgeborenen Unglücks, der sie von der Welt trennt. Ich stehe nicht an es auszusprechen, dass Raskolnikow eine Leistung ist, die dem englischen Dichter wahrscheinlich ebenso unerreichbar gewesen wäre, wie die Zeichnung des Dänenprinzen dem Russen. Wer weiss, wie die Zukunft urteilen wird. Vielleicht ist gerade dieses fürchterliche Buch bestimmt, der Nachwelt die Zustände eines mächtigen Volkes zu spiegeln in einer Zeit, als der Schmutz des Heumarkts seine edelste Jugend entarten durfte, um daraus Mörder und Verschwörer zu machen. Unter den andern Romanen Dostojewskis sind

mir als die bemerkenswertesten erschienen „Arme Leute“ und „Aus dem toten Hause“. Das letztere Buch schildert das Leben in einem sibirischen Zuchthause, wie der Verfasser es kennen gelernt hatte, und hat ein Interesse, das über die rein litterarische Bedeutung hinausgeht; aber auch rein künstlerisch angesehen sind die Schilderungen ausserordentlich wertvoll. Man kann das von den übrigen Büchern nicht wohl sagen. Einige Wunderlichkeiten des Vortrags sind auch in „Schuld und Sühne“ bemerkbar. Der Erzähler wirft die Thatsachen zuweilen durcheinander; statt dass er direkt sagt, was eine Person im gegebenen Augenblick denkt oder erlebt, sagt er: später fiel ihm ein, dass er in diesem Augenblick etc. Nach ausführlicher Wiedergabe der direkten Rede einer Person mit sorgfältigster Beibehaltung selbst jeder Interjektion sagt er einmal: so, oder ungefähr so, drückte er sich aus. Diese kleinen Wunderlichkeiten erweitern sich in andern Büchern zu groben Unarten, die die ganze Erzählung ungeniessbar machen; so ist z. B. in „Junger Nachwuchs“ der Vortrag geradezu unerträglich. Der Roman giebt sich in Form von Memoiren eines Halbverrückten, ohne dass eine künstlerische Nötigung für ein solches Wagstück ersichtlich wäre; man kann aus derartigen Voraussetzungen unmöglich eine Entschuldigung für vollkommene Verworrenheit in drei langen Bänden ableiten. Immer wieder hat der Verfasser etwas vergessen, was er nachträglich erzählen muss, wenn wir bereits in ganz andern Situationen sind; dann greift er wieder ohne Not vor, so dass wir alles Wichtige in Momenten erfahren, wo wir uns noch nicht oder nicht mehr dafür interessieren. Zuweilen kommt für ein paar Seiten eine gewisse Konsequenz in die Schilderung, und wir atmen auf; sofort wird aber alles durcheinandergerüttelt wie in einem Kaleidoskop, und wir sehen nur noch verworren sich kreuzende Fäden, an denen hin und hergezert wird. Häufig wird unsere Aufmerksamkeit pomphaft und geheimnisvoll angeregt durch Wendungen wie: „Jetzt ereignete sich etwas Unerhörtes“, „Jetzt müssen wir von einem Umstande reden, der meine ganze Existenz bestimmte“, ohne dass irgend etwas Auffallendes geschähe, und wenn wir es am wenigsten erwarten, geschieht plötzlich das Unglaublichste. Schliesslich wird man so nervös, als ginge man über einen dunkeln Korridor mit Treppenabsätzen und Fallthüren. Die „Gebrüder Karamasow“ sind bei allen grossartigen Vorzügen, die in dem gesamten Entwurf wie in Episoden liegen, nicht viel geniessbarer, und hier, wo keine äussere Erklärung da ist, sehen wir ganz deutlich, dass die Zerfahrenheit nur unkünstlerische Manier des Verfassers ist und auf krankhafter Zerrissenheit seines Geistes beruht.

III.

Der französische Roman zeigt in seiner historischen Entwicklung gewisse eigenartige Elemente, die etwa durch „Le roman comique“, „Les bijoux indiscrets“ und „Manon Lescaut“ angedeutet werden. In dem Wesen des Volkes liegt ein besonders scharfer Sinn für die materiellen Seiten unserer Existenz, und damit hängt manches andere