

Das Wesen des Guten als Liebe hat in dieser Formel wohl seinen klassischen Ausdruck gefunden. Als Liebe zum Nächsten ist das Gute konkret. Sowohl das irdische Leben im Ganzen als auch jeder sein Abschnitt hat das ihm eigentümliche individuelle Sollen, das nur in diesem, nie wiederkehrenden Augenblicke zu erfüllen ist. Fange diesen Augenblick mit deiner Liebe! Durch die Liebe wirst du die Zeit selbst überwinden, sie in die Ewigkeit verklärt aufnehmen können. Sonst gerätst du in die Hölle, wie jenes Weib, von dem die schöne Geschichte vom „Zwiebelchen“ erzählt, daß ihm von Gott nur ein kurzer Augenblick verliehen war, damit es liebe und durch die Liebe aus der Hölle wieder heraustreten könne. Wie verschieden ist diese konkrete überzeitliche Ewigkeit von der abstrakten Unzeitlichkeit der ewigen Wiederkunft, in welcher Nietzsche die metaphysische Grundlage für seine Liebe zum Fernen gesucht hatte! Bekanntlich sollte sie nach Nietzsche „die ewige Bestätigung und Besiegelung“ sein dafür, daß der Mensch wirklich jene Höhe erreiche, „wo der Blitz ihn trifft und zerbricht.“ Simmel gebührt das Verdienst gezeigt zu haben¹⁾, daß Nietzsches Lehre von der ewigen Wiederkunft insofern Kantischen Ursprunges ist, als sie die abstrakte Allgemeinheit des kategorischen Imperativs gleichsam in die Längendimension sich entrecken läßt, indem die sittliche Tat sich in endlosem Nacheinander an dem gleichen Individuum wiederholt, während sie bei Kant in die Breitendimension, als die unendliche Wiederholung im Nebeneinander der Gesellschaft, gezogen wurde, — wodurch noch einmal erwiesen wird, daß Nietzsches Immoralismus nur die notwendige Folge aus dem Moralismus der autonomen, oder um mit Schelling zu sagen, „selbstbeliebigen“ Sittlichkeit ist. Vor Nietzsche aber hat schon Iwan Karamasoff genau dieselbe Konsequenz aus jenem Standpunkte ziehen wollen. Wie dies von seinem Teufel veratet wird, ging Iwan oft mit dem Gedanken herum, daß „diese Entwicklung sich doch vielleicht schon unzählige Male wiederholt habe, und immer genau in ein und derselben Form, alles bis aufs Tüpfelchen genau so wie es war“.

Bei Nietzsche, der eben diesen von „den niedrigsten und dümmsten Gedanken“ Iwans zu Ende gedacht hatte, wird die Idee des Doppelgängers zum Grundprinzip der Welt erhoben. Bei Dostojewski dagegen wird sie geradezu als das Wesen des Teuflischen, des Unpersönlichen, des Nichtseienden erkannt. Denn das Leben bedeutet die Unerstlichkeit und Unwiederholbarkeit, weshalb auch im ewigen Leben des Himmelreiches die Zeit nicht einfach abgeschafft, sondern erfüllt wird, überwunden durch die Fülle der Liebe, welche in dem ihr verliehenen Zeitabschnitt die vollendete Allheit ihres individuellen Sollens wirklich erreicht hat. Ja, die Spaltung selbst der Zeit in Zukunft und Vergangenheit wird durch diese absolute Erfüllung seiner idealen Bestimmung aufgehoben. Und da der Tod selbst, der das unwiederholbare und unerstliche Leben krönt, nur insofern wirklich Tod ist, als es uns nicht gelungen ist, den von ihm uns abgemessenen Zeitabschnitt mit unserer Liebe zu durchtränken und den Abstand zwischen unserem Sollen und unserem Sein ganz auszufüllen, so wird auch er als „Bruder Tod“ gesegnet und liebend überwunden. Davon spricht eben das Wort Christi, das Dostojewski aus dem Evangelium als Motto zu seinem Werk gewählt hat: „Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: wenn das Weizenkorn, das auf die Erde fällt, nicht stirbt, so bleibt es allein; stirbt es aber, so bringt es viele Früchte.“ (Joh., XII, 24).

¹⁾ Vergl. Schopenhauer und Nietzsche, Vortrag VIII.

NB. Wer die „Brüder Karamasoff“ in einer getreuen und literarisch guten Uebersetzung lesen will, bediene sich der Ausgabe, die bei R. Piper & Co. in München erschienen ist. Als Ergänzung dazu s. das in demselben Verlage neuerdings erschienene Buch „Die Urgestalt der Brüder Karamasoff“. (A. d. H.)

Die „Auferstehung“ L. N. Tolstojs als künstlerisches Denkmal.

Gedanken über die Methoden der künstlerischen Darstellung und des künstlerischen Stils.

Von Eugen Liatzky.

1. Der Roman „Auferstehung“ wurde von der Kritik ungenügend beleuchtet; dieselbe widerhallte vielmehr von dem Thema, welches die Leser in große Aufregung gebracht hatte, als von dem künstlerischen Verdienste des Werkes selbst. Das Interessante des Hauptthemas, das die empfindlichsten Seiten des russischen Staatswesens zu Beginn unseres Zeitalters berührte, verdeckte die künstlerische Seite des Romans, der im Bewußtsein vieler Leser als eine Art politischen Pamphlets blieb, dem gegenüber vorzugsweise eine publizistische Beurteilung auszuüben wäre. Jetzt, wo die Ereignisse und die Menschen, die Tolstoj gleichsam nach der Natur abgeschrieben hat, Erbgut der Geschichte geworden sind, ist es zeitgemäß, „Auferstehung“ nicht als einen publizistischen Traktat, sondern als ein künstlerisches Werk zu betrachten. Wir gestatten uns, auf den folgenden Seiten einige Beobachtungen dieser Art der Aufmerksamkeit der Leser vorzulegen, die vielleicht dem zukünftigen Forscher helfen werden, eine erschöpfende ästhetische Wertschätzung dieses merkwürdigen Romans zu geben. In der vorliegenden Studie werden wir uns vorzugsweise darauf beschränken, diejenigen schöpferischen Methoden Tolstojs festzustellen, die sich auf die Charakteristik des Gegensatzes, der Gegenüberstellung zweier Welten zurückführen lassen, deren auffallender Widerspruch und Unversöhnlichkeit dem Verfasser als Sujet-Kanewas diente. Nachdem Tolstoj sich von einer der beiden Welten losgesagt und in die andere tief hineingeblickt hatte, stand ihm ein ungeheurer Vorrat von Eindrücken und Kenntnissen zur Verfügung, die ihm gestatteten, sich in beiden Welten zu Hause zu fühlen, so daß er sich frei und natürlich seinem Bilde hingeben konnte, die Farben, Strahlen und Schatten aus zwei gleichfalls reichen Quellen schöpfend.

Es ist nicht die soziale, von dem Gemeinschaftsbewußtsein genügend wahrgenommene Seite des Gegensatzes, die uns hier interessiert, sondern eben die Farben, Strahlen und Schatten, d. h. diejenigen Mittel, mit welchen Tolstoj eine so erstaunliche Wirkung auszuüben verstand. Diese Mittel erwiesen sich als dieselben reichen und mannigfaltigen Darstellungsmittel, die auch das unvergeßliche Entzücken seiner anderen Romane und Erzählungen bildeten; ungewöhnliche Anschaulichkeit, Lebendigkeit der Figuren, ein so einfacher und natürlicher Dialog, daß er dazu zwingt, des Verfassers zu vergessen, die innere Wahrhaftigkeit und die strenge Ehrlichkeit des Denkens, alle diese Eigentümlichkeiten der Darstellung Tolstojs haben in der „Auferstehung“ eine glänzende Verwirklichung gefunden. Und doch ließ der Schriftsteller in diesem Roman auch sein persönliches, rein menschliches Temperament sich mit einer solchen Kraft äußern, daß die ehemalige Objektivität und epische Ruhe der Erzählung eine

ernste Probe vor dem Antlitz des erzürnten und nervösen Moralisten bestehen mußten.

Was die schöpferischen Verfahrensweisen betrifft, so gab sich das von vornherein in der Schärfe und Nervosität der Umrisse kund. Was für einen Gegenstand Tolstoj hier auch darstellte — gleichgültig, ob die Natur, die Menschen oder die Staatseinrichtungen — warf er immer das Licht seines scharfen, durchdringenden Denkens hinein, wo seiner Ansicht nach die Finsternis der Gewalt, der Unwissenheit und des unverdienten Leidens herrschte; und je dichter die Finsternis, desto größer war auch die Anstrengung seines Denkens. Im Gegenteil, auf diejenigen Lebenserscheinungen, die von dem Menschen seines Kreises als licht, fröhlich und herrlich betrachtet wurden, warf er mit schonungsloser Hand dichte schwarze Farben des Hasses und der Negation. Indem er absichtlich die mildernden Uebergänge zu vermeiden suchte, strebte er eben durch die ängstliche Unerträglichkeit, die Wirkung zu erzeugen, die nicht nur das Gesicht und das Gehör, sondern sogar selbst das Herz des Lesers erschüttern sollte. Diese Eigentümlichkeit ließ sich ebenso in den abstrakten Erwägungen, wie in den Methoden der Darstellung widerspiegeln. Sie gab sich in der leidenschaftlichen Scharfsinnigkeit der Beinamen, in der erstaunlichen Anschaulichkeit der Gegenüberstellungen und der Vergleiche, in dem durch keine logische Argumente zerstörbaren Sarkasmus kund und erschütterte tief die künstlerische Intuition, die ihm die Bilder soufflierte, welche manchmal eine symbolische Bedeutung erwarben.

2. Der Roman war auf eine zweifache Wirkung berechnet: er sollte in derselben Zeit das Denken erschüttern und das sittliche Gefühl aufwühlen. Die Mittel der künstlerischen Darstellung und der logischen Evidenz berührten sich bald, bald gingen sie in der Sujetentwicklung auseinander; wo sie aber zusammenkamen, in einem allgemeinen Streben zusammenfließend, da entstand der komplizierte Impressionismus einer unabwehrbar, durch das Gefühl geprüften Logik. Und dieser Impressionismus teilte den Nerven des Lesers dieselbe Empfindung einer mächtigen und drohenden Kraft mit, welche den Menschen durch die Elektrizitätsbewegung in der Luft mitgeteilt wird. Die Anstrengung, das Drohen und die Macht des nahen, ja, aber noch nicht entfesselten Gewitters — das ist die Atmosphäre, in der die Entwicklung des Romanes vorsichgeht, und welche sich schon in den ersten Zeilen desselben erfüllen läßt. „Wie sehr sich auch die Menschen bemühten, indem sie sich zu Hunderttausenden in einem kleinen Orte versammelten, die Erde zu verstümmeln, auf welcher sie sich zusammendrängten, wie sehr sie auch die Erde mit Steinen überhäuften, um zu verhindern, daß etwas darauf wachsen könnte . . . doch war der Frühling Frühling sogar in der Stadt . . . Froh waren die Pflanzen, die Vögel, die Insekten und die Kinder; aber die Leute, die Erwachsenen, hörten doch dabei nicht auf, sich selber und einander zu betrügen und zu quälen“. Sie hielten nicht diejenigen Güter für wichtig, die die Sonne, der Frühling und die Natur ihnen für ein glückliches Leben anboten, sondern das, was sie zur Ungleichheit führte, wobei einige unter ihnen die anderen beherrschten.

Lermontow hat einst denselben Gedanken in die Enge der folgenden wenigen Zeilen zusammengepreßt¹⁾:

Ich dachte: elender Mensch . . .
Was wünscht er? Der Himmel ist hell,
Darunter gibt es Platz genug für alle, —
Aber ununterbrochen und erfolglos
Lebt er allein in Feindschaft . . . Wozu?

¹⁾ In der Dichtung „Walerik“ (1840).

Der Roman ist in seinem Ganzen auf einem Kontraste aufgebaut, der in den Gemälden, Bildern und dem Stile streng und folgerichtig durchgeführt ist. Als Bindungselement erweist sich das psychologische Thema des verkehrten Begriffes, den die Mitglieder der sogenannten gebildeten und staatlich denkenden Klasse vom Wesen des Verbrechens und der entsprechenden Vergeltung haben. In der geschickten Architektonik läßt sich eine feine Berechnung des Künstlers bemerken, der seine Erzählung in einer solchen Weise führt, daß sie ihm gestattet, durch einen raschen Gemälde- und Eindrückewechsel die Aufmerksamkeit des Lesers in einer nicht schwächer werdenden Anstrengung zu halten. Die wegen ihres äußersten Realismus ins Auge fallende Darstellung der von der Maßlowa auf der Straße vor dem Gerichte und in dem Gerichte erlebten Ereignisse wechselt mit der Darstellung der Episoden des reichen und untätigen Lebens Nechliudows ab, wodurch manchmal vor dem Leser die Ergebnisse eines verblendenden äußeren und inneren Widerspruchs entstehen. Das durch die Wahl der äußeren Merkmale vernichtende Bild des Gerichtes, im Laufe dessen Nechliudow das von ihm verführte Mädchen erkennt, wechselt dann mit einem umfangreichen Abschnitte ab, der eine Art Krönung des Romans bedeutet, und für welchen Tolstoj weder die poetischen Farben, noch den tiefen und zarten Lyriismus sparte. In das Erinnerungspathos legte er eine solche Zauberei der dichterischen Intuition hinein, daß ihr wenige gleiche in der ganzen und reichsten Schatzkammer seiner künstlerischen Offenbarungen zur Seite gestellt werden können. Nechliudow erinnert sich von alledem, was innerhalb jener Nacht geschehen war, als er, nachdem er nicht imstande gewesen, die groben leiblichen Instinkte in sich zu beherrschen, das reine Opfer der ersten, zarten und vertrauensvollen Liebe zertreten hat. Auf die jungen Aufschwünge von Nechliudow und Katiuscha hat die Natur mit einer nebelreichen warnenden Nacht geantwortet.

„Dort, auf dem Flusse, inmitten des Nebels, ging eine unaufhörliche, langsame Arbeit vor sich und bald blies es, bald krachte es, bald verrauschte es, bald klangen die dünnen Eisschollen wie ein Glas“. Der Nebel, dieses Symbol des kommenden Unbekannten, das unter sich alles Gute und alles Böse verbirgt, war so dicht, daß das die Fenster von Katiuscha beleuchtende Licht der Lampe Nechliudow etwas Riesiges und Rotes zu sein schien. „Unweit auf dem Hofe inmitten des Nebels krährte ein Hahn und dann antworteten ihm in der Nähe die anderen . . .“ Alle diese Klänge, die von einer epischen Mystik erfüllt waren, drohten Nechliudow, wie das verhängnisvolle Geräusch der Vögel und das Schreien der Tiere in den poetischen Aufschwüngen der Volksseele, und halfen dem guten Geistesprinzip die gegnerische Leibeskraft zu überwinden. Indem Nechliudow vor dem Fenster stand, hörte er zu derselben Zeit das Klopfen seines Herzens und die „seltsamen Klänge“, die von dem Flusse herkamen. Dieser Eindruck war so mächtig, daß man denselben nicht so sehr für eine objektive Erzählung Tolstoj's halten könnte, als vielmehr für eine Erinnerung Nechliudows, die er selbst in allen kleinsten Einzelheiten erlebte: Tolstoj und Nechliudow fließen dabei zusammen, indem sie diese Einzelheiten beleben und in dieselben gewisse neue, aus einer unbekannten Geistesverborgenheit stammende Züge hineinlegen.

Aber das gute Prinzip hatte nicht Oberhand über das böse, und das Verbrechen geschah . . . Nechliudow ging wieder auf die Außentreppe und traf die Natur in einem ganz anderen Zustande vor sich. Sie blieb nicht indifferent und der Mond, der mit seinem Abnehmen gleichsam Nechliudow zu tadeln schien, beleuchtete ihn mit der bleichen Dürsterheit seines Blickes. Das Licht hatte für lange Zeit vor der Finsternis nachgegeben, die in Beziehung auf Nechliudow ein Symbol des Verlustes der reinen Sittlichkeit war.

Die Episoden des Kerkerlebens, worin Nechliudow hineinblickte, wechseln mit den Bildern der aristokratischen Paläste und der bürokratischen Empfangszimmer ab. Der Lebenssinn verlor allmählich die für Nechliudow gewöhnliche Form des privilegierten Herrenstandes, indem er die Grenzen seiner Weltempfindung erweiterte. Er verschob sich bei ihm allmählich von der äußeren und glänzenden Nichtigkeit des aristokratischen Lebens bis zum Selbstempfinden eines allen anderen ähnlichen Menschen, der in dem Zwiespalt mit dem eigenen Gewissen weder leben kann noch will.

3. Tolstoj hat in der „Auferstehung“ zwei Welten miteinander zusammengebracht: die regierende und richtende und die regierte und gerichtete. Von diesen zwei Welten lebte jede ihr eigenes Leben und besaß ihre eigenen Begriffe und Sprache. Wie in seinen anderen Romanen, so benützte auch in diesem der Schriftsteller nicht diejenigen Darstellungsmittel, die seine persönlichen Gedanken und Gefühle ausdrückten, sondern diejenigen, die dem Tone jeder der beschriebenen Klassen entsprachen und bei denselben im Gebrauche waren. Es ist kaum nötig zu wiederholen, daß Tolstoj auch diesmal ein Meister des Dialogs geblieben ist, daß bei ihm jede Person eine ihr eigentümliche Sprache gebraucht, die man durch nichts ersetzen und mit keiner anderen vertauschen kann. Aber die Beinamen und die Vergleiche, auch die unmerklichen und vorbeigehenden, oder, besser, vorübergehenden unterscheiden sich durch eine strenge Beziehung zu dem Geiste desjenigen Kontrastes, der durch die ganze Sujetzeichnung hindurch geht. Diesen Kontrast hat Tolstoj in der „Auferstehung“ nicht durch jene mildernden Übergänge verdeckt, die die Entwicklung der Handlung in „Krieg und Frieden“ so harmonisch und natürlich machen. Nein, das Positive und das Negative verschmelzen sich hier nicht miteinander, sondern stoßen sich gegenseitig ab, was sich nicht nur in dem Wesen der Bilder, sondern auch in den deskriptiven Einzelheiten kundgibt. Nehmen wir z. B. diejenige einfache und bei dem Lesen fast unbemerkt bleibende Zusammenstellung in Betracht, die Tolstoj in der Beschreibung der Maslowa während ihres Kerkeraufenthalts anführt. „Das ganze Gesicht der Arrestantin war weiß, von derjenigen besonderen Weißheit, die sich auf den Gesichtern von Personen beobachten läßt, die lange Zeit in geschlossenen Räumen geblieben waren, und die an die Sprosse der in dem Keller aufbewahrten Kartoffeln erinnert.“ Ganz anders ist die Fürstin Kortschagina beschrieben, die einer anderen Welt angehört. „Missi war, wie immer, sehr distinguée und gut, ja, unauffällig gut gekleidet.“

Mit einer epischen Einfachheit hat Tolstoj das Austreten der Maslowa aus dem Kerker beschrieben. „Die Soldaten schritten mit der Arrestantin die Treppe hinab und gingen zum Hauptausgang. In dem Tor des Hauptausganges öffnete sich eine kleine Tür, und als die Soldaten mit der Arrestantin die Schwelle derselben überschritten hatten und sich auf dem Hofe befanden, verließen sie die Mauern und schritten in der Mitte der gepflasterten Straßen der Stadt dahin. Die Droschkenkutscher, Krämer, Köchinnen, Arbeiter, Beamten blieben stehen und beobachteten neugierig die Arrestantin; einige derselben schüttelten den Kopf und dachten: „Ja, das ist das Ende, zu welchem eine schlechte, also nicht unsrige Handlungsweise führt.“ In dieser außerordentlich einfachen und natürlichen Beschreibung ist das schrecklich Unbesiegbare der sittlichen Stumpfheit der Menschen aufgedeckt, vor denen die gleichgültigen Beschützer der Staatsordnung die unglückliche Arrestantin vorbeiführten. Tolstoj belebt diese letztere mit einem vorübergehenden, aber erschütternden Strich: „Als die Arrestantin in der Nähe einer Mehlbude vorbeikam, vor welcher die von niemandem belästigten Tauben watschelnd spazierten, stieß sie beinahe an eine von ihnen mit dem Fuß, und der Vogel erhob sich in die Luft und flog mit den Flügeln zitternd an dem Ohr

der Arrestantin vorbei, sodaß der Wind ihr ins Gesicht wehte. Sie lächelte, dann aber seufzte sie schwer, da sie sich ihrer Lage erinnerte.“ In diesen kurzen, der Bewegung und eines symbolischen Sinnes vollen, anscheinend aber flüchtigen Zeilen ist kein zierendes, kein nicht russisches Wort gebraucht, kein Beiname, keine Methapher; es ist darin nur das enthalten, was vermittelt des Gehörs und des Gesichts das Herz zwingt, daß es sich schmerzlich zusammenpresse. Aber dieselbe schriftstellerische Hand hat uns auch in das Reich des Zaubers einer kaiserlichen Pracht, der auserlesenen Worte, der graziösen Bewegungen, jeder möglichen Verzärtelung und Verfeinerung getragen, die den Reichen und den Vornehmen eigen sind. Nechliudow fuhr zu einer einflußreichen Dame, einer gewissen Mariette, die ihm in seinen zugunsten der Arrestanten gerichteten Bemühungen helfen sollte. Er trat in das Vorzimmer eines herrschaftlichen Hauses ein. „Ein Portier in außerordentlich sauberer Livree öffnete die Tür ins Vorhaus, wo der beim Ausfahren fungierende Lakai in einer noch saubereren, mit Galonen besetzten Livree und mit dem herrlich ausgekämmten Backenbart, und eine dejourierende Ordonanz in einer neuen und sauberen Uniform standen.

— Der General empfängt niemanden; die Generalin auch nicht. Sie geruhen gleich auszufahren.

Nechliudow gab den Brief von der Gräfin Jekaterina Iwanowna ab und nachdem er eine Karte hervorgezogen, näherte er sich dem kleinen Tische, auf dem das Buch zum Einschreiben der Besucher lag, und fing schon an zu schreiben, daß es ihm sehr leid tue, sie nicht getroffen zu haben, als der Lakai zur Treppe schritt, der Portier trat auf die äußere Treppe und schrie: „Bringe her!“, und die Ordonanz erstarnte in gerader Haltung, mit den längs den Nähten gestreckten Händen, indem sie einer nicht hohen dünnen Dame mit ihrem Blicke begegnete und sie begleitete, die mit einem schnellen ihrer Wichtigkeit nicht entsprechenden Gange in diesem Augenblicke die Treppe herabkam.

Mariette trug einen großen Hut mit einer Feder, ein schwarzes Kleid, einen schwarzen Ueberwurf und die neuen schwarzen Handschuhe; ihr Gesicht war von einem Schleier verhüllt . . .

— Gut, ich werde versuchen das zu machen, — sagte sie (nachdem Nechliudow ihr seine Bitte formuliert hatte) und stieg leicht in die sanft kapitonierte Kalesche, deren lackierte Flügel in der Sonne glänzten, und öffnete den Sonnenschirm. Der Lakai setzte sich auf den Bock, gab dem Kutscher ein Zeichen, und die Kalesche setzte sich in Bewegung, aber in demselben Augenblicke berührte die Dame mit ihrem Sonnenschirm den Rücken des Kutschers, und die dünnhäutigen schönen anglisierten Stuten blieben stehen, ihre schönen und durch die Mundstücke belästigten Köpfe an sich ziehend und mit ihren dünnen Füßen trippelnd. Auch hier ist alles einfach, und doch genügt es, alle diese ausländischen Worte: „Portier“, „Livree“, „Galone“, „Lakai“, „Backenbart“, „dejourierender“, „Uniform“ (Mundir), „Schleier“ (Voile), die französische Redeweise im Munde von Mariette und Nechliudow, „kapitonierte“, „Sonnenschirme“ (Sontik), „Kutscher“, „Mundstück“, „angliert“, in einem gemeinsamen Eindrucke zu vereinigen, um die kleine Dame, die der Ansicht Tolstojs nach weder besser noch schlechter als die Arrestantin Maslowa war, mit einer Atmosphäre des gekauften Glanzes und der falschen Zivilisation zu umgeben. Die Benutzung des aus zwei verschiedenen Denkgebieten stammenden Wortmaterials steht nicht vereinzelt in unserem Romane da, wo sie doch auffallender als in früheren Dichtungen Tolstojs hervortritt. Wir wollen sofort noch zwei andere Bilder derselben Art anführen. Das erste von ihnen stellt dasjenige tragische Moment dar, in dem die Arrestantenpartei, in der der Ansicht Tolstojs nach viele Unschuldige waren, sich in Bewegung setzt, um an den Ort ihrer Zwangsarbeit oder Zwangs-

ansiedelung in Sibirien zu Fuß zu gelangen. „Partie, vorwärts marsch! — erscholl sein (des Eskorteoffiziers) Kommando. Die Soldaten klapperten mit den Gewehren, die Arrestanten nahmen ihre Mützen ab und begannen, einige unter ihnen mit der linken Hand, sich zu bekreuzen; die sie begleitenden Personen riefen ihnen etwas zu, auch die Arrestanten riefen etwas als Antwort, unter den Weibern erhob sich ein Geheul, und die Partie, umgeben von Soldaten in den weißen Kitteln, setzte sich in Bewegung, den Staub mit den durch die Ketten gebundenen Füßen aufwirbelnd. Voran schritten die Soldaten, hinter ihnen mit Kettengerassel in viergliedrigen Reihen die Geketteten, darauf die Zwangsansiedler, dann die von den Gemeinden Abgewiesenen, die mit Handfesseln paarweise verbunden waren, dann endlich die Weiber. Hinterher kamen die mit den Säcken und den Schwachen beladenen Fuhrwerke; auf einem derselben hoch oben saß ein eingehülltes Frauenzimmer, das unaufhörlich wimmerte und schluchzte.“ In diesem Bilde, wenn man es wirklich so und nicht vielmehr als eine diabolische Verkörperung des Lebenschaos bezeichnen kann, sprechen nicht so sehr die Worte oder die artikulierten Begriffe, als die Klänge, die den Sinn der durch sie ausgedrückten Worte selbst entehren, da sie von dem Klappern der Gewehre und dem Klingen der Arrestantenketten begleitet sind. Der Künstler gibt zu gleicher Zeit den Eindruck des müßigen Zuschauers, ebenso wie auch den Schrecken des denkenden Menschen wieder, der seine Kraftlosigkeit zornig erlebt, sich dem himmelschreienden Bösen zu widersetzen.

Das Leiden Nechliudows, der den Zug der Arrestanten beobachtete, mußte noch mehr durch das Bewußtsein verstärkt werden, daß inmitten derselben ein Wesen da war, das ohne Schuld, oder besser, wegen der Schuld Nechliudows selbst, aller dieser Erniedrigung und allen diesen Qualen unterstand. Aber Tolstoj macht aus ihm gleichsam einen gleichgültigen Beobachter dieser schrecklichen Szene und zwingt ihn, die Wortreihen auszusprechen, die an sich ganz einfach und gewöhnlich, hier aber in solche Klangzusammenhänge eingegliedert sind, daß der Leser sich nicht bald von den Eindrücken des Kettengerassels, der grausamen und leidenden Gesichter, des Schames und des brennenden Schmerzes infolge der Handbewegungen losmacht, die an die Schmerzen Christi am Kreuze erinnerten. Bald nachdem war Nechliudow Zuschauer eines anderen Zuges gewesen, und zwar der Uebersiedelung der Familie des Kortschagin von einem Landgute auf ein anderes. Man kann nicht umhin hervorzuheben, daß in dieser Beschreibung der Stil Tolstoj's ganz natürlich zu einem verächtlich farblosen und jedes besonderen Kolorits enthobenen wird, der diese Beschreibung unter einer Menge anderer, der Darstellung der großweltlichen Sitten gewidmeten auszeichnen könnte. Man könnte eine Menge von solchen Zusammenstellungen anführen, die alle als triftige Beweise der größten Meisterschaft dastünden, mit welcher Tolstoj durch eine entsprechende Wortauslese seinem einfachen und biegsamen Stil jede beliebige und anscheinend von den sie erzeugenden Worten unabhängige Stimmung mitzuteilen verstand.

4. In den Charakterzeichnungen der „Auferstehung“, die so typisch sind, daß die Gerichtsbeamten der Provinz darin sich selbst und die anderen leicht wieder erkennen konnten, hat Tolstoj sich eines besonderen Verfahrens bedient. Da es ihm nicht gefiel, die Zeit und die Farben in der Beschreibung des Äußeren der Vertreter der Beamtenaristokratie zu verschwenden, bevorzugte er manchmal mit einigen triftig auserlesenen Zügen ihre Vergangenheit, ihr Privatleben und intellektuelle Interessen mitzuteilen und dadurch in dem Leser die Ueberzeugung zu erwecken, daß diese Leute, die zu ihren Aemtern unter den dargestellten Bedingungen gelangten, nichts anderes waren und sein können, als sie wirklich waren, d. h. gewöhnlichste, flache, harte und oft auch unkluge und sittlich nie-

drige Formalisten. Bei der Beschreibung dieser Menschen äußerte Tolstoj einen beißenden, die ganze soziale Ordnung herausfordernden Sarkasmus. Das Interesse an der Vergangenheit des Helden, das z. B. in dem Schaffen Turgenjews, der die biographischen Exkurse liebte, so viele für die Geschichte wertvolle Seiten zurückließ, gab sich bei Tolstoj in einigen wegen der Energie der darin sich äußernden Negation vernichtenden Strichen kund. Nehmen wir z. B. das Bildnis des Gehilfen des Staatsanwaltes, den der Leser in dem Romane Tolstoj's sieht, hört, mehr noch, ihn schätzt und beurteilt wie er es verdient, und sogar nicht umhin kann, ihn zu beurteilen, auch wenn er es nicht wollte. „Der Gehilfe des Staatsanwaltes war von Natur sehr dumm, aber außerdem hatte er das Unglück gehabt, das Gymnasium mit einer goldenen Medaille zu beenden und in der Universität die Prämie für seine Arbeit über die Servitute nach dem römischen Recht zu erhalten. Er war darum ungemein auf sich selbst vertrauend, mit sich selbst zufrieden (was noch durch seinen Erfolg bei den Damen sehr begünstigt wurde) und infolgedessen auch außerordentlich dumm . . .“ Auch der Gerichtskommissar ist nicht weniger charakteristisch dargestellt: „ein hagerer Mann mit langem Halse, mit einer schiefen Haltung im Gehen und mit der nach einer Seite herabhängenden Unterlippe trat in das Zimmer der Geschworenen ein . . . Dieser Gerichtskommissar war ein ehrlicher Mann und von Universitätsbildung, konnte sich aber nirgends im Dienste erhalten, weil er an Trunksucht litt.

Die Bildnisse der Gerichts-, ebenso wie der Polizei- und Gefängnisbeamten, dienten als eine natürliche Vollendung derjenigen Gallerie der Staatsagenten, die die realen und lebendigen Interessen der von dem Staate bevormundeten Bevölkerung durch die toten Formen ersetzten.

Auf der anderen Seite aber findet Tolstoj andere Worte um die Bildnisse der Mitglieder einer anderen Welt und zwar derjenigen, die aus einem armen und unterdrückten Arbeitsmilieu stammen, zu zeichnen. „Fedossia, — Fenitschka, wie sie die Gefährtinnen nannten, — die sah wie Milch und Blut aus, mit kindlichen klaren blauen Augen und zwei langen blonden Flechten um den Kopf, ein ganz junges, sehr liebliches Weib, das für den Versuch, seinen Mann zu vergiften, interniert wurde . . . Diese gutmütige, heitere, immer lächelnde Fedossia war die Pritschennachbarin der Maslowa, und sie gewann diese nicht nur lieb, sondern hielt es auch für ihre Pflicht, für sie zu sorgen und ihr zu dienen.“ Von diesem Bildnis geht wirklich das Wehen einer einfachen patriarchalen Bauernlebensweise aus, mit einem dicken Ofen, mit dem Geruch des Kohles und des sauren Brotes, mit den trockenen Blumen hinter dem Heiligenbilde und mit einem mit Stickerei übersäten Handtuche. Der zunächst nicht geliebte Mann von Fedossia versöhnte sich dann mit ihr, wurde von ihr geliebt, und bat selbst, daß man sie, der er verzieh, nicht in Verbannung schickte; aber das Gesetz erkannte die Kraft seines Verzeihens nicht an, und sie mußte darum nach Sibirien gehen.

Wir werden uns nicht bei den Charakterbildern der Kleinbürger und Bauern aufhalten: sie sind zahlreich und jede einzelne von denselben könnte als Gegenstand einer besonderen psychologischen Studie dienen. Wir werden hier nur die Spiegelung der Menschenklasse bei Tolstoj erwähnen, welcher er während mehrerer Jahre fast gar keine Aufmerksamkeit schenkte, und welcher gegenüber, wenn wir darüber seinen indirekten Äußerungen nach urteilen sollen, vielmehr auch keine Teilnahme erwies. Es handelt sich dabei um dasjenige Interesse, das innerhalb der zwischen „Anna Karenina“ und der „Auferstehung“ verflossenen Zeit Tolstoj vor die Welt der sozialen Widersprüche stellte und sein menschliches Verhalten zur Persönlichkeit eines Revolutionären und Sozialisten vom Grunde aus verändert hat. Obgleich er nicht sich den Standpunkt dieser Leute zum eigenen gemacht hatte, indem er wie früher ihre Methode des Kampfes

gegen die Gewalt zu verneinen bestrebte, ließ er sich doch durch ihre Opferfertigkeit, Überzeugtheit, Bereitschaft für diejenige Angelegenheit zu leiden, die sie als die richtige hielten, tief berühren. In der Tonart der Worte, mit denen er ihre Bilder zeichnete, scheint nicht nur ein Tribut der Verehrung durch, sondern auch eine rührende Teilnahme. In der Tat, so sind die von der Wahrhaftigkeit und moralischen Schönheit durchdrungenen Bildnisse derjenigen jungen Leute, die sich an die Revolution nicht beruflich hingaben, sondern wegen der zufälligen, von schlechten Administratoren und dem ungesetzlichen Umgange mit der Bevölkerung abhängigen Umstände zu Revolutionären wurden. Indem Tolstoj von den politischen Arrestanten spricht, benützt er einmal einen Vergleich von der erstaunlichen Wahrhaftigkeit und Kraft. „Man handelte diesen Leuten gegenüber ebenso, wie man während des Fischfanges mit einem Fischernetze handelt, indem man alles, was sich fangen läßt, auf das Ufer herauszieht, und dann die nötigen großen Stücke auswählt, ohne sich um die kleinen Fische zu bekümmern, die umkommen, indem sie auf dem Ufer vertrocknen. In gleicher Weise, nachdem man hunderte von solchen Menschen gefangen, die augenscheinlich nicht nur nicht schuldig waren, sondern sogar der Regierung keinen Schaden überhaupt verursachen könnten, hielt man sie dann manchmal Jahre und Jahre lang in den Gefängnissen, wo sie sich mit Schwindsucht ansteckten, wahnsinnig wurden oder Selbstmord begingen . . .“ Um diesen Vergleich in seine Anklageakte hineinzuführen, war für Tolstoj seine mächtige schöpferische Intuition ungenügend, sondern er mußte dieselbe vorläufig mit der übermenschlichen Empörung und dem übermenschlichen Zorn sättigen.

5. Der von Tolstoj in der „Auferstehung“ dargestellte Kampf ist keineswegs nur die Ausführung eines sorgfältig bearbeiteten Sujets, denn er ist mit dem in der Seele des Künstlers selbst vorgehenden Kampfe verwickelt. Einerseits zeichnete Tolstoj mit den saftigen leuchtenden Farbenstrichen das Leben des letzten Jahrzehntes des XIX. Jahrhunderts, das er in den Eindrücken und den Bildern unmittelbar wahrnahm; andererseits aber hüllte er sich in die Toga eines Richters und richtete das oberflächliche und unrichtige menschliche Gericht. Das Objektive und das Subjektive begegneten sich bei ihm nicht in dem Prozesse des schöpferischen Strebens nach der Vollkommenheit des Bildes, sondern im Stadium der Annäherung an die Kunst, wo sein Gegenstand sich noch nicht in seiner Umgestaltung von der geräuschvollen Unruhe der Lebensunordnung losgemacht hatte. Der Künstler, der in die Werkstatt ging, warf die Richtertoga von sich nicht weg, und in der Aufregung der künstlerischen Einsicht ließ er nicht die Stimme der bürgerlichen Empörung schweigen. Darum erwarb bei ihm sein menschlicher Protest gegen die mechanische Form des Staatsgerichts eine unabwehrbar logische Ueberzeugungskraft. Dieser Protest war imstande, eine Umwälzung in der Seele eines Lesers herbeizuführen, der durch eine Lebensroutine seines Willens noch nicht verlustig wurde. Aber er blieb unversöhnt mit der Hauptforderung der Kunst — sich in dem durch sich selbst Umgeschmolzenen, Umgestalteten auszudrücken: der Welt den persönlichen Drang, das Aufwallen des Denkens und die Flamme der Gefühle in den Bildern mitzuteilen, die so gestaltet waren, daß darin für die anderen Menschen kein Zorn und Zittern bemerkbar waren. Hat Tolstoj die weise Anleitung des Dichters der klassischen Objektivität, Apollon Majkows, nicht eher vergessen, der über die Harmonie folgendermaßen spricht¹⁾:

Die feinsten Linien verleihe dem Gewand,
Daß Widersprechendes harmonisch sich verbinde,
Daß sich das Göttliche in jeder Falte künde
Und ganz das Bild erstrahl — von deiner Seele Brand! . . .

¹⁾ S. Gedichte. Übers. von F. Fiedler, Un.-Bib. Nr. 4246 (Ph. Reclam jun.) S. 84.

Nein, Tolstoj kannte das besser als irgendein anderer Schriftsteller, aber er schrieb „Auferstehung“ in derjenigen Periode seines Lebens, in der die reale russische Wirklichkeit mit ihren Leiden und Unvollkommenheiten ihm unendlich teurer als alle Forderungen der objektiven Kunst geworden war. Da er außer Stande war auf seinen organischen Drang, auf die Schilderung der sein künstlerisches Temperament aufregenden Bilder zu verzichten, entblößte er absichtlich und bewußt den ganzen Schrecken der seiner persönlichen Ansicht nach von dem durch Jesus Christus gebotenen Ideale so entfernten staatlichen und gesellschaftlichen Praxis. Diese in die Augen fallende Doppelheit der unversöhnten Prinzipien: des künstlerischen und des christlich-anarchistischen, erklärt sich, wie es vielen Menschen schien, weder durch die Hastigkeit noch durch den Verfall des Talents. In einem ähnlichen Kampfe, welchen der Schriftsteller, wie es früher geschah, bis ans Ende führte, siegte in ihm der Künstler über dem Moralisten, und die von ihm geschaffenen Bilder glänzten von dem feuerlichen Glanze seiner Seele. Hier aber, wo Tolstoj ein protestierender Moralist blieb, behielt er unter allen Mitteln seiner Malerei nur einen einzigen — die Anschaulichkeit bei, da für ihn dabei das wichtigste darin bestand, daß nicht diejenige Wahrheit in die Augen der Menschen falle, die die Kunstwahrheit heißt, und welche sich durch sich selber äußern sollte, sondern die Wahrheit des Lebens mit aller seiner Unordnung, von welchem sie abgeschrieben ist. Es versteht sich wohl, warum die Philister und die beschränkten Staatsverehrer nach dem Erscheinen der „Auferstehung“ Alarm schlugen und der konservativen Presse den Ton gaben, welche „Auferstehung“ für ein künstlerisch unvollkommenes Werk hielt, für ein Erzeugnis der schöpferischen Ermüdung des Künstlers, das darum nicht eine dem „Krieg und Frieden“ und der „Anna Karenina“ gleiche Bedeutung hatte. Aber auch unter anders gestimmten kritischen Beurteilungen kann man wenige Aufsätze erwähnen, in welchen durch die faktische Analyse die größten künstlerischen Vorteile dieses eigentümlichen doppelartigen Romans aufgetan wurden, der durch einen Künstlerpinsel geschaffen wurde, der noch nichts von seiner Frische und seiner Saftigkeit verloren hatte, obgleich die Fenster seiner Werkstatt larg vor einem volkreichen, geräuschvollen und unruhigen Leben geöffnet waren. Sind denn die Bilder dieses Romans nicht dadurch typischer, ausdrucksvoller geworden, daß Tolstoj, indem er sie schuf, das Geschrei der Volksmenge und das Flehen der Leidenden um die Hilfe hörte? Sind denn die Bilder der Gerichtsteilnehmer, aller dieser Vorsitzenden, Staatsanwälte, ihrer Gehilfen, Verteidiger und Geschworenen auch psychologisch dadurch weniger wahrhaft geworden, daß Tolstoj seinen Haß gegenüber der Unwahrheit, die sie seiner Ansicht nach erzeugten, nicht verbergen wollte? Kann man vielleicht irgendein anderes Werk nennen, das die lebendigen Vertreter der zivilisierten und das Niveau der sittlichen Begriffe des alten Staatswesens charakterisierenden Justiz vor das Gericht der Geschichte ausdrucksvoller stellte? Wird, endlich, irgendein Bewahrer der literarischen Werte sich in Zukunft weigern, den Bildern dieser Menschen neben den besten Bildern der russischen geschichtlichen Gallerie die seltene Lebendigkeit und Klarheit des Ausdrucks zuzuerkennen?

NB. Wer „Auferstehung“ (ebenso wie die anderen Dichtungen L. Tolstoj's) in einer ziemlich getreuen, literarisch guten und dazu noch außerordentlich billigen deutschen Übersetzung lesen will, wende sich jener zu, die in der „Universal-Bibliothek“ von Philipp Reclam jun. (nn. 4031—32, 4041—43, geb. Mk. 3/20) erschienen ist, und aus welcher auch die im Texte dieses Aufsatzes angeführten Zitate, meistens in einer etwas verbesserten Form, entnommen sind. (A. d. H.)