

Angela Martini

Erzähltechniken
Leonid Nikolaevič Andreevs

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

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

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK · 18
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

Angela Martini

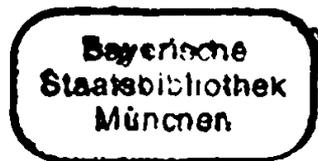
ERZÄHLTECHNIKEN
LEONID NIKOLAEVIČ ANDREEVS

1978

München · Verlag Otto Sagner in Kommission

276.1431 (18)

Leonid Nikolaevič Andreev war einer der vielrezipierten und diskutierten Schriftsteller um die Wende und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, einer Zeit, in der unterschiedliche Stilrichtungen sich bekämpften und vermischten. Großen Dank schulde ich meinem Lehrer Herrn Professor Dr. Wolfgang Kasack, der die vorliegende Arbeit mit wichtigen Anregungen und Hinweisen unterstützt hat. Sie wurde nicht zuletzt durch ein Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft für einen einjährigen Aufenthalt in der Sowjet Union nachdrücklich gefördert. Der Deutschen Gesellschaft für Osteuropakunde habe ich dafür zu danken, daß sie durch die Verleihung des Förderpreises diese Andreev-Studie ausgezeichnet hat.



Als Dissertation angenommen von der Philosophischen Fakultät
der Universität zu Köln aufgrund der Gutachten von
Prof. Dr. Wolfgang Kasack und Prof. Dr. Herbert Bräuer
Als Manuskript vervielfältigt
Alle Rechte vorbehalten
ISBN 3 87690 145 6

Gesamtherstellung Walter Kleikamp · Köln

7913384

INHALT

I.	1. Die Kritik und literaturwissenschaftliche Forschung zum Werk Andrejevs	7
	2. Zur Methode	26
II.	STRUKTUR UND AUFBAU DER ERZÄHLUNGEN	
A.	Einblicke in die Er- und Ich-Erzählungen	28
	1. Er-Erzählungen	28
	2. Ich- Erzählungen	39
B.	Das Statische in den Erzählungen	49
	1. Die Relation von Anfang und Schluß	49
	2. Geschehensführung	63
C.	Das Dynamische in den Erzählungen	76
	1. Anfangs- und Schlußbildung	84
	2. Handlungsführung	104
	a. Tendenz des außenperspektivischen Erzählens	107
	b. Tendenz des innenperspektivischen Erzählens	123
	3. Restringsierte Perspektivik	141
	4. Multiperspektivik	163
III.	RAUMGESTALTUNG	181
	1. Die seelenlose Großstadt	183
	2. Die Stadt - das 'Gefängnis'	195
	3. Der Raum - Vergegenwärtigung psychischer Zustände	203
IV.	FIGURENDARSTELLUNG	222
	1. Komplexe und nichtkomplexe Figuren	229
	2. Relation von personaler Struktur und Raumgestaltung	248
	3. Traum, Halluzination und Vision	257
	4. Das Lachen	274
	5. Der Blick	281
	6. Die äußere Darstellung der Figuren	287
V.	ZUSAMMENFASSUNG	301
VI.	BIBLIOGRAPHIE	307
	Namen- und Werkregister	320

I. 1. Die Kritik und literaturwissenschaftliche Forschung zum Werk Andrejevs

Leonid N. Andrejev (1871 - 1919) lebte und schrieb in einer Zeit der Umbrüche und der Revolutionen. Die sich vorbereitenden Veränderungen betrafen nicht allein die historischen, politischen und sozialen Bedingungen Rußlands, sondern sie prägten auch die Literatur.

In der Literatur wirkte einerseits noch Tolstoj, der in den Literaturgeschichten vorwiegend als Vertreter der Prosa des 19. Jahrhunderts behandelt wird, andererseits bestimmten schon Čechov, Korolenko, Bunin, Kuprin, Gor'kij etc., als die wichtigen Repräsentanten der russischen Prosa zu Beginn des 20. Jahrhunderts, und bedeutende symbolistische Lyriker wie z.B. Annenskij, Brjusov, Blok, Belyj etc. die literarische Szene.

Es war eine Zeit der Stilkonglomerate, in der die Tradition der großen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, - Dostoevskij, Lermontov und Garšin in der Prosa, Tjutčev, Nadson und Fofanov in der Lyrik - wirksam ist, naturalistische, impressionistische, vereinzelt auch expressionistische Tendenzen parallel zum Symbolismus die Literatur auszeichnen.

Trotz der schillernden Mannigfaltigkeit der Literatur, die in dem Zeitraum um 1900 bis in die 20er Jahre geschrieben wurde, können zwei völlig entgegengesetzte Richtungen herauskristallisiert werden. Die eine bilden diejenigen Schriftsteller, die sich als Marxisten verstanden und demzufolge eine 'realistische' Kunst vertraten¹, die andere Richtung bestimmen diejenigen Schriftsteller, die sich gegen eine Umsetzung von Politik und sozialen Fragen in der Kunst aussprachen, und dafür "die poetischen Bedürfnisse wieder in den Vordergrund rückten"².

¹ Vgl. A. Stender-Petersen, Geschichte der russischen Literatur II (1957) Bd. 2 S. 483 f.; D. Čiževskij,

² J. Holthusen, Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus (1957) S. 10.

Die Vertreter dieser beiden Pole formierten sich in mehr oder weniger losen Gruppen und publizierten vorwiegend in eigenen Zeitschriften und Verlagen¹.

Wie verwirrend das literarische Leben und damit die Literatur allgemein in der ersten Dezime des 20. Jahrhunderts war, verdeutlicht das Referat des Symbolisten A. Belyj, das er am 15. Oktober 1908 bei einer Sitzung der Gesellschaft der freien Ästhetik (Obščestvo svobodnoj estetiki) hielt. Darüber hinaus ist es von Interesse, da Belyj sich hier um eine literarische Einordnung Andreevs bemüht. Einleitend stellt er die provokative Frage: "Was ist der Symbolismus? Was stellt die gegenwärtige Literatur als solche dar?" und fährt fort, "der Symbolismus vermischt sich mit dem Modernismus. Unter Modernismus aber versteht man vielgestaltige literarische Schulen, die nichts Gemeinsames untereinander haben. Sowohl die Bestialität des Sanin, wie auch der Neorealismus, die revolutionär-erotischen Übungen eines Sergeev-Censkij, wie auch die Beichte der 'freien Kunst', ebenso L. Andreev, die eleganten Nippsachen von O. Dymov, die Beichte Merežkovskij's, und die 'Puškinianstvo' der Schule um Brjusov usw. - diesem gesamten dissonanten Chor von Stimmen in der Literatur nennen wir bald Modernismus, bald Symbolismus".²

Welcher literarischen Strömung kann Andreev zugeordnet werden? Dieses Problem beschäftigte nicht nur seine zeitgenössischen Kritiker und Literaturwissenschaftler, sondern klingt in den jüngeren sowjetischen Arbeiten an.

Der folgende Überblick über die Kritik und literaturwissen-

1 Die wichtigsten Publikationsorgane der Symbolisten waren die von S. Džagilev im Jahre 1899 gegründete Zeitschrift "Mir iskusstva", ab 1900 der Verlag "Skorpion" (1899 - 1916). Sie publizierten in der Zeitschrift "Severnye cvety" (1900 - 1911) und in den Almanachen des Verlags. 1904 gründeten sie ihre eigene Zeitschrift "Vesy", die bis 1909 bestand. Ein Kreis, der "Turm", bildete sich in Petersburg um Vjač. Ivanov, ein zweiter um V. Brjusov in Moskau.

Die Publikationsorgane der Schriftsteller um Gor'kij waren "Žizn' dja vsech" (1895 - 1906, V. Miroljubov) und "Žizn'" (1897 - 1901, V.A. Posse). Wichtiges Organ war der von M. Gor'kij gegründete Verlag "Znanie" mit seinem gleichnamigen Almanach. Entsprechend des Tages ihrer Treffen nannten sie den Kreis um N. Telešov "Sreda" (1899 - 1909).

Andreev publizierte hauptsächlich in den Organen des Schriftstellerkreises um Gor'kij, aber nach seiner Entfremdung gegenüber Gor'kij auch in "Šipovnik" und "Fakely".

2 A. Belyj, Simvolizm i sovremennoe russkoe iskusstvo. In: Vesj 1908.10.S.38.

schaftliche Forschung kann in drei wesentliche Phasen gegliedert werden. Hierbei konzentriere ich mich auf die für die nachfolgende Untersuchung wichtigsten Arbeiten, da die Vielzahl der Einzelstudien (circa 500), sei es zur Prosa oder zum Drama, im einzelnen nicht berücksichtigt werden kann.

Die Phasen entsprechen dem chronologischen Ordnungsprinzip: die erste umfaßt die Zeit von 1900 bis kurz nach Andreevs Tod, die zweite entspricht der Zeit von etwa 1926 bis zum XX. Parteitag, die dritte und letzte Phase behandelt die wissenschaftliche Auseinandersetzung nach 1956 bis heute.¹ In einem letzten Abschnitt wird dann die außersowjetische Forschungsliteratur besprochen.

Den ersten selbständigen Erzählband Andreevs² rezensierte der namhafte russische Kritiker N.K. Michajlovskij, der in seiner vorwiegend positiven Kritik jedoch schon Befürchtungen ob der weiteren schriftstellerischen Entwicklung Andreevs äußerte. Ausgelöst wurden sie durch die Erzählung *Die Lüge* (Lož', 1900), die einer "kleinen dunklen Wolke in der hellen Zukunft des Künstlers Andreev"³ gleicht und die Frage herausfordert, "ob diese Wolke zu einer dunklen Regenwolke anwächst, die den ganzen Horizont bedecken wird, oder ob sie für einen Augenblick herbeigeeilt, sich in der Ferne aufhellen wird"⁴.

Diese kritischen Bedenken richteten sich nicht ausschließlich gegen Andreev, sondern allgemein gegen die Symbolisten, bzw. Dekadenten, wie sie von ihren Gegnern genannt wurden, gegen deren unverständliche, dunkle Literatur, in der nicht die Wie-

1 Die umfängliche, mit Akribie zusammengestellte Bibliographie von K. Muratova ermöglicht einen genauen Überblick der russischen Primärausgaben, der Kritiken, Rezensionen und wissenschaftlichen Arbeiten von 1901 - 1961. Die nach 1961 erschienenen Arbeiten wurden so vollständig wie möglich für diese Arbeit zusammengestellt.

Vgl. *Istorija ruskoj literatury konca XIX- načala XX veka. Bibliografičeskij ukazatel'*. Hersg. K.D. Muratova (1963) S. 71 - 95.

2 Der am 17. September 1901 erschienene Erzählband (in "Znanie") enthält folgende Erzählungen: *Der Groß-Schlemm. Das Engelchen. Das Schweigen. Val'ja. Die Erzählung über Sergej Petrovič. Am Fluß. Die Lüge. Am Fenster. Es war einmal. In dunkle Ferne.*

3 N. K. Michajlovskij, *Literatura i žizn'*. In: *Russkoe bogatstvo* 1901.11. S. 43.

4 Ebd. 43.

dergabe der "Realität" Gehalt und Darstellung prägt, sondern die "pessimistischen" Klänge alles übertönen¹.

Die Kritik Michajlovskij's bildete den Auftakt für die bis heute andauernden Versuche, Andrejevs Werk, von verschiedenen literarischen Strömungen ausgehend, zu interpretieren und seinen Standort zu bestimmen.

Bis etwa 1910, dem Zeitpunkt, als der Ruhm und die große Popularität Andrejevs ihren Zenit überschritten hatten, erschienen zahllose Rezensionen, Kritiken, in denen immer wieder das Problem einer stilistischen Einordnung vorrangig war. Diese Schriften, die zum Teil sehr polemisch gehalten sind, bilden einen Spiegel der Auseinandersetzungen zwischen den verschiedenen literarischen Gruppen, ihrer Unsicherheit in der eigenen Bestimmung und der Ungenauigkeiten bei der Definition der einzelnen Tendenzen.

In seiner kurzen Studie über den Symbolismus und Andrejev gibt M. Stoljarov-Suchanov eine - man möchte sagen - groteske Zusammenstellung von Symbolisten, als deren "hervorragendsten Vertreter"² er Andrejev erachtet; es sind die Schriftsteller: Garšin, Korolenko, Čechov, Gor'kij. Die These, das Andrejev ein Schriftsteller des Symbolismus sei, belegt er in seiner Analyse der Erzählungen, die er in drei Gruppen aufteilt: die erste umfaßt diejenigen Erzählungen, die symbolistisch sind, die zweite beinhaltet diejenigen, die nur vereinzelte Merkmale des symbolistischen Erzählens aufweisen, die letzte kennzeichnen die realistisch geschriebenen Erzählungen³.

Belyj erachtet Andrejev für einen Schriftsteller, der "sich immer mehr vom Realisten zum offenen Impressionisten hin ver-

1 Ebd. 44.

2 M. Stoljarov-Suchanov, Simvolizm i L. Andrejev kak ego predstavitel' (1903) S. 6.

3 Folgende Erzählungen entsprechen Stoljanovs Gruppen: 1. Die Mauer. Die Lüge. Das Lachen. Die Sturmglocke. Das Schweigen (eindeutig symbolistisch). 2. Am Fluß. Das Engelchen. Im Keller. In dunkle Ferne. Val'ja. Peterchen auf dem Lande. Der Groß-Schlemm (weniger symbolistisch). 3. Die Erzählung über Sergej Petrovič. Am Fenster. Es waren einmal. Der Abgrund (realistisch).

wandle"¹, und daher der Weg zum Symbolismus nicht mehr weit sei. Belyjs Auffassung nach ist der Impressionismus ein "oberflächlicher" Symbolismus; sie gleichen sich in ihrem Verständnis vom literarischen Werk, das "sowohl ein Werk von Erfahrungen als auch ein Werk von Bildern ist"², unterscheiden sich hingegen in ihren theoretischen Voraussetzungen. Doch gibt Belyj deutlich zu verstehen, daß Andreev wegen seiner mangelnden schriftstellerischen Bildung nicht in der Reihe der Symbolisten stehen wird.

Dieser Vorwurf der unkultiviertheit und Maßlosigkeit ist kennzeichnend für die Kritik der Symbolisten, insbesondere des Kreises um Merežkovskij und Z. Hippius in St. Petersburg, die nicht an polemischen Attacken gegen den Erzähler Andreev sparten³.

Avrelijs (pseud. für Brjusov) Unterscheiden zwischen dem "talentvollen Schriftsteller" aber "ungebildeten Menschen" differenziert Merežkovskij dahingehend, daß "Andreev kein Künstler, jedoch - nahezu - ein genialer Schriftsteller sei"⁴.

Merežkovskij bestritt im Unterschied zu Stoljanov, aber auch Belyj, jegliche Ähnlichkeit der Erzählungen Andreevs mit der

1 A. Belyj, Simvolizm i sovremennoe russkoe iskusstvo. In: Vesj 1908.10. S. 44.

2 Ebd. 44.

3 Avrelij (Brjusov) schrieb ebenso in "Vesj": "Das Talent Andreevs ist ein unkultiviertes Talent. Als Künstler ist L. Andreev nicht mit dem höheren geistigen Leben seiner Zeit verbunden. Er ist kein Künstler der Höhen seines Jahrhunderts, sondern dessen Mitte (...). Andreev ist ein talentvoller Schriftsteller aber kein kluger und kein gebildeter Mann."

In: Vesj 1908.1. S. 144.

Vgl. auch A. Krajnij (Z. Hippius), Poslednjaja belletristika. In: Novyj put' 1903.2. S. 184 - 187.

Vgl. auch T. Pachmuss, L. Andreev as Seen by Zinaida Gippius. In: The Slavic and East European Journal 9 (1965) S. 141 - 154.

4 D. S. Merežkovskij, V obez'jan'ich lapach. O L. Andreeve. In: Russkaja mysl' 1908.1. S. 81.

Merežkovskijs Unterscheidung zwischen Belletrist und Künstler bestimmt auch heute noch weitgehend die Rezeption Andreevs.

Prosa des Symbolismus. Ebenso wie Ellis (Kobylinskij) sieht er in Andreev einen realistischen Dichter. 1908 betont Ellis, Dichter und Theoretiker des Symbolismus, noch einmal ausdrücklich die 'einheitliche' Überzeugung der Symbolisten, daß Andreev kein Symbolist ist.

Seiner Auffassung nach ist Andreev nichts weiter als ein Epigone, der es den "zukünftigen Historikern" sehr erschweren wird, den "neuen Stil", zu Beginn des 20. Jahrhunderts, "in den unglücklichen fischig geschmacklosen Bänden der Werke unserer zeitgenössischen Epigonen" zu bestimmen; "jener halb-Realisten, halb-Dekadenten, an deren Spitze einer der kühnsten Epigonen hinsichtlich der Gedanken und einer der geschmacklosesten und hilflosesten, was die Methode anbetrifft, steht, Leonid Andreev"¹.

Stimmen die Symbolisten im wesentlichen darin überein, daß L. Andreev nicht als einer der ihrigen betrachtet werden kann, so kann er auch nicht vorbehaltlos den Realisten zugeordnet werden.

Čechov, der die Symbolisten nicht allzu sehr schätzte, gliedert Andreev in die Reihe der Realisten ein: "Die Dekadenten (...) werden bald verschwinden, verdaut sein (...) Gor'kij, Andreev, Kuprin jedoch werden in der Literatur bleiben. Sie wird man lange lesen."² Dieses Fehlurteil mit Ausnahme Gor'kij's als Vater des sozialistischen Realismus und Kuprins, ist insofern interessant, als es eine der wenigen Äußerungen ist, die Andreev ohne Abstriche den Realisten zuordnet. Diese Eindeutigkeit mag dadurch zu erklären sein, daß Čechov natürlich nur wenige und gerade die frühen Werke Andreevs kannte. Aus den Zeugnissen anderer Zeitgenossen wird jedoch von Jahr zu Jahr ersichtlicher, was vor allem auch die wachsende Kritik des

1 Ellis (L. I. Kobylinskij), Naši épigony. (O stile L. Andreeva, B. Zajceva i mnogom drugom). In: Vesj 1908.2. S. 63.

2 A. M. Peškovu (Gor'kij). In: M. Gor'kij i A. Čechov. Sbornik materialov (1951) S. 208.

zunächst von der Vorrangigkeit des Erzählers Andreev überzeugten Gor'kij verdeutlicht, daß sich in den Erzählungen Andreevs immer weniger Gemeinsamkeiten mit dem künstlerischen Schaffen der realistischen Richtung feststellen lassen.

Andreev - ein Realist, diese Beurteilung wird von den meisten Kritikern und Literaturwissenschaftlern folgendermaßen differenziert: zwar lassen sich realistische Züge nachweisen, in einzelnen Erzählungen dominieren sie sogar, doch verbinden sie sich meist so eng mit den Merkmalen anderer Stilrichtungen, daß die ausschließliche Zuordnung zum Realismus das Werk nur einseitig und oberflächlich charakterisiert.

So wies I. Ioffe in den Erzählungen und namentlich auch in den Dramen expressionistische Züge nach und nannte ihn "den ersten Expressionisten in der russischen Prosa"¹. Dieser Interpretation schloß sich der Literaturwissenschaftler Linin weitgehend an, und kam wie auch zwei Jahre später K. V. Drjagin in der interessanten und wesentlichen Studie "Der Expressionismus in Rußland" zu dem Ergebnis, daß die Dramen, insbesondere das 1906 geschriebene Stück *Das Leben des Menschen* (*Žizn' čeloveka*), expressionistischen Charakter haben². In den beiden Dramen *Das Leben des Menschen* und *Zar-Hunger* (*Car' Golod*, 1907/08) untersucht Drjagin diejenigen Stiltendenzen, die - seiner Meinung nach - auch für die Bestimmung der expressionistischen Literatur Deutschlands charakteristisch sind.

Seine Studie hat auch für die gegenwärtige Andreev-Forschung, insbesondere für die der Dramen, noch nicht an Bedeutung verloren, da er mit genauen Textanalysen arbeitet. Im Zentrum der Arbeit stehen, sicherlich unter dem Einfluß der "Formalen Schule", die verschiedenen "priemy" (Kunstgriffe) Andreevs, die er erst an zweiter Stelle von denen des Symbolismus und Impressionismus abgrenzt. Gewiß, die zeitliche Nähe zu diesen litera-

1 I. Ioffe, *Kul'tura i stil'* (1927) S. 324.

2 K. V. Drjagin, *Ekspressionizm v Rossii*. (Dramaturgija L. Andreeva), (1928).

rischen "Schulen" verengt und vereinfacht noch seinen Untersuchungswinkel, doch deutet er schon einige technische Verfahren an, die nicht allein im Drama, sondern auch in Erzählungen, an den Expressionismus erinnern. Es sind u.a. die Schematisierung der Figuren, des Raums wie auch die starke Rhythmisierung der Sprache; all diese Kriterien findet er auch im expressionistischen Theater G. Kaisers wieder.

Die immanente Textanalyse erweitert Drjagin um den Vergleich der politischen Situation, in der sich die deutschen Expressionisten, wie einige Jahre früher Andreev, befanden.¹ Dabei gelangt er zu dem Ergebnis, - das sich zu großen Teilen auf die Untersuchung Vorovskijs stützt -, daß viele der Intellektuellen den Glauben an die überlieferten Werte verloren hatten und nach neuen Orientierungsmöglichkeiten suchten. Sie bestimmten sich "weder am Proletariat, noch in ihrem literarischen Werk an jenem gesellschaftlichen-bytovoju Realismus, den diejenigen Intellektuellen herausgearbeitet haben, die sich auf die Seite des Proletariats stellten (Veresaev, Serafimovič)"³.

Sie erkannten die Fragwürdigkeit der tradierten Normen, der ideellen Leitbilder und brachen mit ihnen in dem Versuch, neue Ausdrucksformen und einen neuen Stil zu finden.

Während sich Drjagins Studie vornehmlich auf die beiden genannten Dramen konzentriert und nur am Rande die Erzählungen erwähnt, bezieht B.V. Michajlovskij das gesamte Werk in seine literaturwissenschaftliche Analyse ein.⁴ Ohne sich ausdrück-

1 Seine Behauptung, daß der russische Expressionismus vor dem deutschen entstanden sei, da der deutsche sich erst nach dem Ersten Weltkrieg, der russische sich hingegen schon nach der "ersten Revolution" (1905) entwickelt habe, ist falsch. Denn Heym, Trakl etc. haben bedeutende Teile ihres Werkes schon vor 1914 geschrieben. Pinthus betrachtet sogar 1919 den Expressionismus als schon abgeschlossen.

2 Vgl. V. L. Vorovskij, L. Andreev. In: Sbornik literaturnych očerkov (1923).

3 K. V. Drjagin aaO S. 77.

4 B. V. Michajlovskij, Put' L. Andreeva. In: Izbrannye stat'i (1969) S. 353 - 387. Der Artikel ist in den 30er Jahren fertiggestellt worden. Vgl. auch sein Lehrbuch: Ders.: Russkaja literatura XX veka (1939) S. 329, in der es Andreev als einen "der ersten und in der euroäischen Literatur des 20. Jahrhunderts charakteristischsten Schriftsteller des neuen Stils - des Expressionismus" nennt.

lich auf Drjagin zu berufen, kommt er zu ähnlichen Resultaten. Wobei er besonders die schematische Personengestaltung betont, in ihr eine Ausdrucksform des Expressionismus sieht.

Parallel zu dem Versuch, das Werk Andreevs der einen oder anderen Stilrichtung zuzuordnen, wurde eine Anzahl von Kritiken, Rezensionen und wissenschaftlichen Arbeiten veröffentlicht, die Andreevs Einstellung zu der politischen und sozialen Situation gegen Ende des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts untersuchen¹.

Diese Arbeiten verdeutlichen zwei zu dieser Zeit wichtige parteipolitische Tendenzen und lassen sich daher in die Schriften aufteilen, deren Autoren der sozial-demokratischen Richtung zuzurechnen sind, und in diejenigen, die die marxistische und dann leninistische Kritik vertraten.

Aus der ersten Gruppe sind es vornehmlich V. L. L'vov-Rogačevskij und M. A. Rejsner², die sich intensiver mit Andreev beschäftigen. Rejsners erste Veröffentlichung³, die aus einer Reihe 1908/09 in Petersburg gehaltener Vorlesungen entstanden ist, stellt den Versuch dar, die Weltanschauung Andreevs zu rekonstruieren. Sie weist, - wie es Rejsner formuliert -, eindeutig Züge des Zerfalls von Rationalismus und Individualismus auf. Dies führt er pauschal auf den Einfluß Hobbes', Machiavellis und Spinozas zurück. Gleichzeitig zieht er die Parallele zu Nietzsche, die naheliegt, da sich Andreev sowohl mit ihm als auch mit Schopenhauer und E. V. Hartmann intensiv beschäftigt hat. Die Vertreter der marxistisch-leninistischen Kritik sind vor allem A. Lunačarskij und V. V. Vorovskij. Die meisten Artikel jedoch, die den frühen und späten Andreev behandeln,

1 Vgl. dazu die ausführlichen Darstellungen bei L. A. Iezuitova, L. Andreev v ocenke dooktjabr'skoj social-demokratičeskoj kritiki. In: Uč. zap. Leningr. gos. u-ta 76.1971.355. S. 134 - 159.

2 Weitere Kritiker sind L. A. Solov'ev, L. N. Vojtolovskij, M. V. Morozov.

3 M. A. Rejsner, Andreev i ego social'naja ideologija. Opyt sociologičeskoj kritiki (1909).

stammen von Lunačarskij, der sich gerade nach dem Tode Andrejvs für eine intensivere Auseinandersetzung mit dessen Werk aussprach¹. "Andrejv, der Realist, ist ein sehr ausdrucksvoller Realist". Durch die Fähigkeit, "seinen Bildern Bedeutsamkeit und Konvexität zu verleihen, bildet er keine schlechte Schule für unsere Realisten. Andrejv, der Symbolist, kann ebensowenig von uns verworfen werden, denn es besteht gar kein Zweifel daran, daß unsere Epoche nicht nur realistischer Beobachtungen von der Umwelt bedarf, sondern auch ihrer Umwandlung zu Bildern riesen Ausmaßes, zu lebendigen Allegorien; als solche erscheint auch das Symbol"².

In der Zeit von 1926 bis 1956 erschien nur eine Ausgabe von Andrejvschen Erzählungen, seine Dramen hingegen wurden nicht gedruckt. Andrejv wurde jetzt in die Gruppe von Schriftstellern eingereiht, die zwar nicht zu personae ingratae erklärt wurden, die jedoch auch nicht in das Bewußtsein der Leser zurückgerufen werden sollten. Charakteristisch für die offizielle Einstellung ist der Artikel von A. Volkov, dessen Titel "Leonid Andrejv und der Zerfall der Literatur" schon die Grundtendenz seiner Ausführungen andeutet. Jetzt wird nicht die künstlerische Leistung des Schriftstellers Andrejv, sondern die Einheitsfrage nach dessen Verhältnis zur Revolution, und wie sich dieses in seinen Erzählungen bekundet, analysiert. Dabei stellt Volkov fest, daß sich in seinen frühen Erzählungen - bis etwa 1904 - noch Spuren einer positiven Einstellung zur Revolution finden lassen, in den späteren zeigt sich jedoch seine negative Haltung ihr gegenüber. Es sind eben die Erzählungen jenes Andrejv, der schon in den Jahren vor der Oktoberrevolution als "Emigrant" in Finnland lebte und "nach der Oktoberrevolution

1 A. Lunačarskij schrieb u.a. das Vorwort zu L. Andrejv, *Izbrannye rasskazy* (1926).

2 A. Lunačarskij, *Sobranie sočinenij VIII* (1963) Bd. 1. S. 424.

3 L. Andrejv, *Rasskazy* (1930). (enthl.: *Peterchen auf dem Lande. Das Engelchen. In dunkle Ferne. Der Groß-Schlemm. Die Marseillaise*).

(...) einer der erbittertesten Feinde der sowjetischen Länder" ¹ war.

Die Aufgliederung des Andreevschen Werks in zwei Schaffensperioden kennzeichnet zunächst auch die seit 1948 entstandenen Arbeiten. Diese Periodisierung ist nicht zuletzt auch durch die Geschichte der Beziehungen zwischen M. Gor'kij und L. Andreev gestützt worden. Die erste Phase reicht von seinen schriftstellerischen Anfängen bis ungefähr 1905, während derer die Freundschaft zwischen den beiden Schriftstellern noch ungetrübt war und sich in seinem Werk noch eine positive Einstellung der Revolution ablesen läßt. Die zweite Periode charakterisiert dann der allmähliche Bruch ihrer Freundschaft und die Indifferenz Andreevs, schließlich dessen entschiedene Ablehnung der politischen Vorstellung Gor'kij's und der Revolution.

Während die Dissertation von Korsunskaja ² noch im Sinne der Kritik Volkovs geschrieben ist, macht sich in dem Vorwort des Literaturwissenschaftlers Levin zu dem 1957 erschienenen Erzählband ³ eine Veränderung der Rezeption bemerkbar, die sich jedoch wiederum primär auf das frühe Schaffen konzentriert.

Wenn auch die Entstalinisierung und die damit verbundene Aufweichung der starren Doktrinen, die auf den XX. Parteitag 1956 folgten, einen starken Rückschlag durch den ungarischen Aufstand (1956) und die Reaktionen der Konservativen erlitten, so behauptete sich doch die Tendenz einer zögernden Lockerung.

¹ A. Volkov, L. Andreev i literaturnyj raspad. In ders.: Očerki ruskoj literatury konca XIX i načala XX veka (1952) S. 427.

Vgl. a. ders.: Russkaja literatura XX veka. Dooktjabr'skij period. (1970) S. 356 - 363.

Zu der Konzeption der Revolution in Andreevs Werk vgl. V. I. Bezzubov, Koncepcija naroda i revoljucii v tvorčestve L. Andreeva 1905 - 1911 gg. In: Trudy po ruskoj i slavjanskoj filologii XXVIII (1977) vyp. 414. S. 57 - 79.

² S. M. Korsunskaja, Idejno-literaturnye otnošenija M. Gor'kogo i L. Andreeva nakanune revoljucii 1905 goda. Diss. (1948).

³ Povesti i rasskazy. Einleitung F. M. Levin (1957). Dieser Ausgabe war allerdings eine um ein Fünftel kleinere im Jahre 1956 vorausgegangen. Rasskazy. Einleitung V. Čuvakov (1956).

Dies zeitigte auch seine Auswirkungen in den Bereichen der Literatur¹, der Literaturkritik und der Literaturwissenschaft².

Die politisch bedingte zeitweilige Liberalisierung wirkte sich auch auf die Rezeption Andrejews aus: abgesehen von den beiden Erzählbänden 1956 und 1957 erschien 1959 eine Sammlung seiner Dramen³ sowie ein weiterer Prosaband⁴. Im selben Jahr, 1959, konnte der Literaturwissenschaftler L. N. Afonin die erste umfänglichere Monographie zu Andrejev publizieren⁵.

Afonins Studie ist die erste ernsthafte Reaktion auf die Aufforderung Levins: das Werk Andrejews verdiene "die Aufmerksamkeit des Lesers und ein ernstes Studium"⁶. Dabei liegt Afonins Interessenschwerpunkt darauf, die "Aufmerksamkeit" auf den Zusammenhang von Biographie und literarischem Werk zu lenken, an zweiter Stelle folgt dann das "Studium" der Prosa und der Dramen. Dennoch gehört Afonins Buch noch in die Reihe der sowjetischen Literaturbetrachtungen, die vornehmlich die Diskrepanzen und Parallelen zwischen dem Künstler und seiner Zeit herausarbeiten. Zugleich steht das methodische Vorgehen Afonins noch unter dem Postulat der sowjetischen Literaturwissenschaft, deren Kerngedanke auf dem 1. Schriftstellerkongress bestätigt, unter dem Begriff "Widerspiegelung" zwingend wurde. Nicht allein das Phänomen der "Widerspiegelung" als solches beeinträchtigt die Freiheit der Literaturwissenschaft, sondern vor allem die durch die Partei vorgenommene Auswahl derjenigen schriftstellerischen Werke, die sich - ihrer jeweiligen Auffassung nach - für eine Interpretation eignen, also diejenigen, in denen die parteipolitischen Interessen und Ziele künstlerisch

1 1957 erschienen die beiden Sammelbände "Literaturnaja Moskva", in denen zum ersten Mal wieder nonkonforme Literatur publiziert wurde (Kaverin, Zabolockij, Cvetaeva, Oleša).

2 Vgl. A. Steininger, Literatur und Politik in der Sowjetunion nach Stalins Tod (1965) S. 71 - 85.

3 Pesy. Einl. A. Dymšic (1959); 1972 erschien dann eine zweibändige Prosa-Ausgabe: Povesti i Rasskazy (1971).

4 Rasskazy. (1959).

5 L. N. Afonin, Leonid Andrejev (1959). Die Monographie beruht auf seiner Dissertation (1959).

6 F. Levin, L. Andrejev. In: Povesti i rasskazy (1957) S. XL.

verarbeitet sind und die die von der Partei postulierte Realität widerspiegeln. Diese eingeschränkte Betrachtungsweise kennzeichnet bis 1956 und noch lange danach die Methode der sowjetischen Arbeiten, in denen darüber hinaus die Analyse der formalen Aspekte zugunsten der inhaltlichen ausgeklammert wird.

Sie bestimmt auch im wesentlichen die Dissertationen über Andreev nach 1959. Wieder konzentrieren sich die Arbeiten darauf, das Problem der Stilzugehörigkeit Andreevs zu lösen, wobei sie sich auf die inhaltlichen und thematischen Gesichtspunkte stützen. Auf dieser Basis, die in zwei Dissertationen um die Untersuchung der literarischen Genealogie und literarischer Verwandtschaften erweitert wird, gilt es, die Widersprüchlichkeiten des Andreevschen Werks aufzuschlüsseln. Im wesentlichen lassen sich zwei Betrachtungsweisen bei den sowjetischen Arbeiten feststellen. Erstens die komparatistische Methode, zweitens die der werkimmanenten Interpretation, die wiederum in diejenigen Arbeiten aufgeteilt werden kann, die nur einen der beiden erwähnten Zeiträume des Andreevschen Schaffens analysieren, und in diejenigen, die das gesamte Werk einer Analyse unterziehen.

Kulova¹ nimmt das schon 1949 gestellte Thema der Arbeit von Korsunskaja wieder auf. Allerdings gelingt es ihr aufgrund der 1965 erschienenen Ausgabe des Briefwechsels zwischen Gor'kij und Andreev, der um einige Briefe anderer namhafter Kritiker und Schriftsteller ergänzt ist², zu einer objektiveren und fundierteren Darstellung als Korsunskaja zu kommen. Dennoch orientiert sich auch ihre Arbeit und ihr Urteil über Andreev noch vornehmlich an den mehr oder weniger freundschaftlichen Beziehungen des Schriftstellers zu Gor'kij. Bezzubov³ distan-

1 T. K. Kulova, L. Andreev i M. Gor'kij. Iz istorii literaturnych otnošenij (1966). Die aus der Dissertation obligatorisch entstandenen Aufsätze werden hier nicht berücksichtigt, vgl. Bibliographie.

2 Gor'kij i L. Andreev. Neizdannaja perepiska. In: Literaturnoe nasledstvo 72. 1965.

3 V. I. Bezzubov, L. Andreev i russkij realizm načala XX veka (1968).

ziert sich von dem einseitigen Vergleich zugunsten einer Breitenforschung, da "gerade im Werk Andreevs zu gleicher Zeit sowohl die Verbindung mit der vorausgehenden literarischen Tradition als auch der Kampf mit ihr sehr ausdrücklich wird"¹. Deshalb erweitert er die komparatistische Analyse um die Schriftsteller Tolstoj, Čechov und Blok, und stellt dann die Zusammenarbeit Andreevs mit dem Moskauer Künstlertheater (MCHAT), mit Nemirovič-Dančenko dar². Im Zentrum seiner Arbeit steht der Versuch, Andreev vom Vorwurf des Epigontums zu befreien und seine schriftstellerische Eigenleistung hervorzuheben. Die immense Materialfülle ermöglicht es Bezzubov nicht, detailliert auf das Einzelwerk einzugehen, dafür stellt er jedoch wichtige gedankliche, thematische und vereinzelt auch methodische Parallelen und vor allem Unterschiede zwischen den Autoren fest.

Den bedeutendsten Beitrag zur Werkgeschichte leistet die Dissertation der Literaturwissenschaftlerin Iezuitova³, die sich an der zögernden Rehabilitierung Andreevs zusammen mit K. Muratova entschieden und erfolgreich beteiligt hat.

Ihre Arbeit konzentriert sich auf die Anfänge des Prosaisten Andreev, die bis 1891 zurückreichen. Drei Probleme beschäftigen sie vor allem. Erstens gilt es, die Widersprüchlichkeiten des Schriftstellers, die aus den "Widersprüchen der russischen Realität" resultieren, zu entwickeln; zweitens die "Ursachen der Veränderung seiner Weltanschauung" herauszuarbeiten; drittens die "gesetzmäßige Entwicklung seines Werks"⁴ aufzuzeigen. In dem ersten Teil ihrer Arbeit untersucht sie den Zusammenhang

1 V. I. Bezzubov, aaO. S. 4.

2 In einer weiteren selbständigen Publikation untersucht Bezzubov das Verhältnis von Andreev und Dostoevskij. V. I. Bezzubov, L. Andreev i Dostoevskij. In: Trudy po ruskoj i slavjanskoj filologii XXVI Tartu 1975 vyp. 369 S. 86 - 127.

3 L. A. Iezuitova, Tvorčestvo L. Andreeva 1891 - 1904 godov (1967). Ihre Dissertation liegt nun in überarbeiteter und erweiterter Fassung in der Monographie Tvorčestvo L. Andreeva 1892 - 1906 (1976) vor. Da ich das Buch erst nach der Approbation der Dissertation erhielt, habe ich für den Druck mir noch wichtig erscheinende Aspekte einarbeiten können.

4 L. A. Iezuitova aaO S. 177.

zwischen dem Gerichtsreporter, Feuilletonisten und dem Künstler Andreev. In dem zweiten Teil analysiert sie die frühen Erzählungen, dem sie abschließend eine Detailanalyse von *Das Leben Vasilij Fivejskijs* (*Žizn' Vasilija Fivejskogo*, 1903) folgen läßt.¹ Ihr künstlerisches Verständnis ist bedeutend und weiterführend, trotzdem wird auch bei ihr die formale Fragestellung zu kurz behandelt.

Ihre Interpretation der Erzählungen führt zu Ergebnissen, die trotz des häufig zu verallgemeinerten Gesamturteils wesentliche Charakteristika der Prosa Andreevs andeuten. Diese gewinnt sie teilweise durch die Abgrenzung von der symbolistischen Prosa. Der fundamentale inhaltliche und stilistische Unterschied zwischen den Symbolisten und Andreev beruht - ihrer Auffassung nach - darin, daß Andreev "Wege und Methoden der Vertiefung des Realismus, nicht jedoch seiner Überwindung"², gesucht hat. Diese Vertiefung erreicht er dadurch, daß er seine Prosa mit expressiven Elementen anreichert. Folgende Kriterien sind für seinen 'vertieften' Realismus entscheidend: Stil und Ton der Erzählung, die oft an die Sprache der Bibel erinnern, die vieldeutigen Schlüsse, die kontrastive Gestaltung der Figuren, die Wiederholung wichtiger Motive und die "hyperbolisierten Bilder".³ Untersucht Iezuitova die Erzählungen bis 1904, so behandelt Il'ev⁴ in seiner Dissertation die Prosa von 1905 - 1908. Obwohl die Erzählungen dieser beiden Perioden wesentliche Unterschiede aufweisen, stimmen seine Ergebnisse im wesentlichen mit denen Iezuitovas überein.

Allerdings spricht er nicht von einer "Vertiefung des Realismus", sondern deutet die Weltanschauung und Erzählhaltung

1 1966 hat der älteste Sohn Andreevs, Vadim Andreev, der in Genf lebte, dem Moskauer Archiv CGALI zahlreiche bis dahin unbekannte Manuskripte, Arbeitsheft und Skizzen geschenkt. In einem Anhang zu ihrer Dissertation führt Iezuitova die verschiedenen Lesarten einiger Erzählungen vor.

2 Ebd. S. 177.

3 Ebd. S. 177.

4 S. P. Il'ev, *Prosa L. N. Andreevs epochi pervoj russkoj revoljucii*. Avtoreferat (1973). Da diese Dissertation wie auch die folgende von Pivazjan nicht mehr eingesehen werden konnte, wird nur auf die Avtoreferate und die Aufsätze Bezug genommen.

Andreevs als der "Ideologie der Romantik" verpflichtet, denn die "individualistische literatur-gesellschaftliche Position Andreevs ... bestimmt nicht die Ablehnung, sondern das Sich-Entfernen des Schriftstellers vom Realismus: seine ideen-ästhetischen Prinzipien decken die Nähe zur Ideologie der Romantik mit ihrem Dualismus auf: die romantische Vorstellung zweier Welten trennt das Subjekt vom Objekt, die Sache vom Begriff"¹. Dies impliziert die Fortbewegung von dem metonymischen Stil des Realismus hin zum metaphorischen Stil der Romantik. Diesen fragwürdigen Ansatz nimmt auch Pivazjan², deren Dissertation im gleichen Jahr wie Il'evs erschien, zur partiellen Charakteristik des Andreev'schen Werkes auf. Allerdings beschränkt sie ihre Arbeit nicht auf eine Periode des Erzählens, sondern untersucht das Gesamtwerk.

So wesentlich die Übereinstimmungen der besprochenen Arbeiten sind, so deutlich veranschaulichen sie, daß das Bemühen, die Prosa Andreevs mit der einer bestimmten literarischen Bewegung zu identifizieren, zu keinem einleuchtenden Ergebnis führt.

Auch die in den 60er Jahren einsetzende intensive Beschäftigung mit der russischen Avantgarde, in der sich die Tendenz bekundet, Andreev als Expressionisten zu bezeichnen, steht vor dem Problem, eindeutige Definitionen der einzelnen Stilrichtungen zu liefern.³ Gerade die Expressionismus-Debatte zeigt, daß es nahezu ebenso viele Begriffsbestimmungen wie Expressionismus-Forscher gibt.⁴

Ausgangspunkt der Analyse kann daher nicht die Abgrenzung bzw. Einordnung zu Stilrichtungen sein, sondern der genaue

1 S. P. Il'ev, Prosa L. N. Andreeva (1973).S. 9.

2 L. A. Pivazjan, Idejno-chudožestvennye osobennosti tvorčestva L. Andreeva (Povesti i rasskazy). Avtoreferat (1973).

3 G. Nedošivin, Problema ekspressionizma. In: Ekspressionizm Dramaturgija, Živopis', Grafika, Muzyka, Kinoiskusstvo. (1966); Literaturno-estetičeskie koncepcii v Rossii konca XIX - načala XX veka (1975).

4 Vgl. S. Vietta, H.-G. Kemper, Expressionismus (1975) S. 16f.

Blick in die Werkstatt des Schriftstellers.

In der frühen außersowjetischen Kritik ist das Werk Andrejevs in zahlreichen Aufsätzen und Rezensionen besprochen worden, da er in Deutschland, in Österreich und in den USA kein unbekannter Schriftsteller war. Einige seiner Werke sind noch im Entstehungsjahr oder nur wenig später z.B. in Stuttgart und Berlin im Original oder in einer Übersetzung publiziert worden. Ebenso fanden Aufführungen seiner Dramen in Wien und Berlin statt.¹

In den USA erschien dann auch kurz nach dem Tode Andrejevs die erste Monographie von Kaun.² Trotz des geringen Materials, das er für seine Studien verwerten konnte, ist sie auch heute noch von Interesse. Die nächsten umfänglicheren Arbeiten erschienen dann in Deutschland und England. Es sollen allein die für die vorliegenden Untersuchungen wichtigen Arbeiten hervorgehoben werden, die sich weniger mit der Frage der stilistischen Zuordnung als mit dem Werk selbst beschäftigen.

Die Dissertation von O. Burghardt ist die erste Arbeit überhaupt, die den Versuch unternimmt, das Werk Andrejevs unter einem Teilaspekt, und zwar unter dem der Leitmotive zu untersuchen.³ Diese Fragestellung, die aufgrund der Dichte und der häufigen Wiederholung gleichbleibender Motive überzeugt, ermöglichte es ihm, formale und inhaltliche Merkmale für die Erzählungen und Dramen herauszukristallisieren. Schwächen zeigt die Arbeit bei dem Versuch, die Parallelen zwischen Andrejev und Nietzsche herauszuarbeiten. Das Verfahren der Katalogisierung, das schon in seiner Untersuchung der Motive störend empfunden wird, verstärkt sich hier, da er die Frage des genetischen oder typologischen Vergleichs nicht stellt.

Liest man die außerhalb der Sowjetunion erschienenen Überblickskapitel in einschlägigen Literaturgeschichten, so ver-

1 M. Bevernis, Die Rezeption der Werke L. N. Andrejevs in Deutschland. (1965). Vgl. ders.: Zur Aufnahme Leonid Andrejevs in Deutschland. In: Zs. f. Slavistik 11.1966.1. S. 75 - 92.

2 A. Kaun, L. Andrejev, A Critical Study. (1924).

3 O. Burghardt, Die Leitmotive bei L. Andrejev (1940 ND 1968).

wundert es nicht, daß das Werk Andreevs nach Burghardt in Deutschland kaum mehr beachtet worden ist. Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß Literaturwissenschaftler und Kritiker, wie z.B. Mirskij, an einem Beurteilungskanon festhalten, der aus der realistischen Literatur Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts gewonnen ist. So mißt Mirskij ihn am Maßstab Tolstojs. Für ihn besteht das Andreev-sche Werk aus zwei unterschiedlichen Stilen, dem modernistisch-dekadenten und dem ruhigen ausgeglichenen. Während er den 'modernistisch' schreibenden Andreev ablehnt, gesteht er dem ausgeglichenen einiges schriftstellerisches Talent zu. "Der andere Andrejev, der maßvoll und vernünftig dem großen Vorbild Tolstojs folgte und der "So war einmal...", "Im Nebel" und den "Gouverneur" schrieb, hat im Pantheon der russischen Schriftsteller seinen sicheren, wenn auch bescheidenen Platz."¹

Auch Setschkareff beurteilt Andreev kritisch. Für ihn stellen die Erzählungen und Dramen eine "Vermischung von großer schriftstellerischer Begabung mit eklatanter Geschmacklosigkeit"² dar, und es klingt der berechtigte Vorwurf an, daß Andreev die artistisch-handwerkliche Komponente zugunsten seines emotionalen Engagements vernachlässigt. "Die Sujets und die Aspekte, unter denen die Probleme gesehen werden, zeugen von schöpferischer Phantasie - die Durchführung spottet jeder Beschreibung."³

Die meisten Literaturgeschichten⁴ gestehen ihm "schriftstellerische Begabung" zu, kritisieren jedoch seine sich oft gegenseitig aufhebende Maßlosigkeit im Sprach- und Bildgebrauch⁵.

Woodward⁶ hat dann die verdienstvolle und wichtige Aufgabe

1 D. S. Mirskij, Geschichte der russischen Literatur (1964) S. 371.

2 V. Setschkareff, Geschichte der russischen Literatur (1949) S. 124 - 125.

3 Ebd. S. 125.

4 Vgl. Geschichte der klassischen russischen Literatur. Hrsg. W. Dübel (1973) S. 671; Kratkaja Literaturnaja Ėnciklopedija VIII. (1962 - 1975) Bd. 1. S. 230 - 231; A. Stender-Petersen, Geschichte der russischen Literatur² (1957) Bd. 2. S. 496f.

5 Vgl. J. Holthusen, Russische Literatur im 20. Jahrhundert (1978) S. 62f.

6 J. B. Woodward, L. Andreyev. A Study (1969).

gelöst, Andreevs Werk in einem weitgefaßten geistes- und ideengeschichtlichen Kontext zu analysieren. Dabei befreit er die Person und das Werk Andreevs von dem seit den Symbolisten häufigen Vorwurf der Kulturlosigkeit und sogar der Negation der Kultur.

Im Unterschied zu Burghardt reduziert Woodward seine Analyse nicht auf den Vergleich mit einem Philosophen und auf einen Teilaspekt des Andreevschen Werks, sondern erforscht den weitreichenden, vielgestaltigen philosophischen Hintergrund und verbindet damit eine Fülle von Einzelanalysen. Woodwards Ziel ist es, "to determine the main springs of his art and to provide an interpretation of his major works. Questions of style and technique are discussed only in so far as they contribute to this central purpose."¹ In einigen gesondert publizierten Aufsätzen hat er gerade das Problem von Stil und Technik eingehender untersucht.²

Die Aufgabe, die erzähltechnischen und stilistischen Verfahren in den Erzählungen Andreevs genauer zu beleuchten, stellt sich Ziel in ihrer Dissertation, die an der Humboldt Universität zu Berlin entstanden ist.³ Es ist eine der ersten Arbeiten, die von einer kleinen Anzahl exemplarisch ausgewählter Erzählungen ausgeht, um an ihnen Grundsätzliches im schriftstellerischen Vorgehen herauszuarbeiten. Zwischen der vorliegenden Arbeit und der ihren lassen sich Parallelen nachweisen, die jedoch gering sind, da im Zentrum meiner Untersuchung gerade diejenigen Erzählungen stehen, die sie ausklammert, die jedoch - wie es auch die Arbeit Woodwards bezeugt - für das Werk Andreevs aufschlußreich sind. Aufgrund der anders getroffenen Wahl unterscheidet sich auch der methodische Ansatz.

1 J. B. Woodward, L. Andreyev. A Study (1969) S. VI.

2 J. B. Woodward, Devices of Emphasis and Amplification in the style of L. Andreev. In: The Slavic and East-European Journal 11 (1965) S. 247 - 256. Ders.: Theme and structural significance of L. Andreev's The Black Mask. In: Moderne drama 10 (1967) S. 95 - 103; ders.: Structure and characterisation of the stories of L. Andreev. In: Scando-Slavica 1969.15.S.13-20.

3 W. Ziel, Zur Form - Inhalt - Problematik im Erzählschaffen L. N. Andreevs. Diss. Berlin 1974.

2. Zur Methode

Die vorliegende Arbeit stellt sich die Aufgabe, die heterogenen Erzählungen Leonid Andreevs auf deren typologische Beschaffenheit hin zu untersuchen. Es gilt, die formalen, inhaltlichen und gehaltlichen Parallelen und Unterschiede aufzuzeigen.

Dabei ergaben sich drei Probleme. Erstens stellt sich die Frage der Auswahl von Erzählungen, denn es sollte eine möglichst repräsentative Anzahl in die Untersuchung aufgenommen werden, damit eine Vorstellung von der erzähltechnischen Verschiedenheit trotz gleichbleibender Gemeinsamkeiten in den Erzählungen vermittelt werden kann.

Zweitens sollte in der Analyse die Zusammengehörigkeit von Form, Inhalt und Gehalt gewahrt bleiben. Natürlich ist es die Aufgabe einer strukturanalytischen Methode, jeden Einzelbereich der Trias, die sich im Kunstwerk als Einheit darstellt, auf ihre Einzelheiten und Besonderheiten hin zu analysieren; um aber das Kunstwerk in sich geschlossen vorzustellen, sollen auch die Form, der Inhalt und der Gehalt in ihren wechselseitigen Beziehungen und nicht isoliert vorgeführt werden. Selbstverständlich wird einmal eher der formale, das andere Mal eher der inhaltliche und gehaltliche Aspekt akzentuiert werden.

Daraus ergab sich schließlich das dritte Problem, inwieweit das einzelne Werk in sich geschlossen unter den verschiedensten Fragestellungen betrachtet werden kann, ohne daß seine künstlerische Einheit und Aussage zergliedert bleibt. Deshalb werden die Erzählungen, auch wenn sie immer wieder unter einem anderen Gesichtspunkt betrachtet werden, jeweils als Einheiten interpretiert.

Eingedenk der Gefahr einer allzu großen Schematisierung orientiert sich die Auswahl der Erzählungen an der Opposition von statischer und dynamischer Erzählweise. Die Schlüssigkeit dieser Unterscheidung von den zwei Erzählweisen wird sich sowohl im formalen als auch im inhaltlich-gehaltlichen Bereich erweisen müssen. Um die Unterschiede in diesen beiden Erzählweisen herauszuarbeiten, werden die Kategorien, die die Struk-

tur des Kunstwerkes bilden, untersucht. Das Gerüst der Arbeit wird durch sie, die Handlung, die Zeit, den Raum und die Figuren gebildet. Dabei sind allein der Handlung, dem Raum und den Figuren eigenständige Kapitel gewidmet, während die Zeit jeweils im Zusammenhang mit der Handlung behandelt werden wird.

Da Leonid Andreev im Verlauf seiner schriftstellerischen Tätigkeit immer mehr die dynamische Erzählweise bevorzugte, wird sie in der Analyse mit mehr Nachdruck und Ausführlichkeit besprochen werden. Außerdem bekunden sich in ihr weit mehr erzähltechnische Variationen als in der statischen Erzählweise.

Den bisherigen Untersuchungen, die vorwiegend biographische und soziologische Zusammenhänge, sowie den inhaltlichen Bereich erforscht haben, soll dadurch begegnet werden, daß der formale und inhaltliche Aspekt als sich bedingende Einheit betrachtet wird. Die werkimmanente Interpretation schließt jedoch nicht aus, daß vereinzelt auf biographische Bezüge hingewiesen wird, ebensowenig klammert sie den vergleichenden Blick auf die Werke anderer Schriftsteller oder auf philosophische Zusammenhänge aus, denn nur so kann einerseits die Eigenart des Andreevschen Werkes, andererseits dessen Gleichstimmigkeit mit anderen hervorgehoben werden.

Um die Einheit der einzelnen Erzählungen zu wahren, sind eine kleine, aber repräsentative Anzahl von Beispielen ausgewählt worden, die konstant bei jeder Fragestellung untersucht werden. Ihre Analyse erbringt keine punktuellen, nur für sie gültigen Ergebnisse, sondern deckt grundlegende und übergreifende künstlerische Prinzipien auf.

Alle Zitate aus der Primärliteratur sind der achtbändigen Ausgabe von 1913 entnommen. Die römische Zahl entspricht dem Band, die arabische der Seitenzahl. Zum Teil wurden die ins Deutsche übersetzten russische Zitate den in der Bibliographie aufgeführten Übersetzungen der Andreevschen Erzählungen entnommen. Zum Teil sind die Übersetzungen wieder dem Originaltext angenähert worden. Das gleiche gilt für die Zitierweise aus russischen literaturtheoretischen Arbeiten. Daher werden in der Bibliographie nicht die russischen Originale, sondern die deutschen Übersetzungen aufgeführt.

II. STRUKTUR UND AUFBAU DER ERZÄHLUNGEN

A. Einblicke in die Er- und Ich-Erzählungen

Andreevs Erzählungen haben Bewunderung, Ablehnung und heftige Diskussionen provoziert. Dies ist vor allem auf seine häufig brisante Themenstellungen, deren Art der Verarbeitung und eine oft schonungslose Direktheit zurückzuführen, mit der er Zeitprobleme vergegenwärtigte. Bevor im folgenden Kapitel im einzelnen auf die technischen Mittel der Darstellung eingegangen wird, soll hier ein knapper Überblick über die bei ihm wichtigsten Er- und Ich-Erzählungen gegeben werden, wobei solche Trennung gerechtfertigt wird a) durch den unterschiedlichen dichtungslogischen Standort, den sie innerhalb des Dichtungssystems einnehmen¹, und b) durch thematische Verschiebungen und Akzentuierungen.

1. Er-Erzählungen

Die Zahl der Er-Erzählungen überwiegt bei weitem die der Ich-Erzählungen. Dies gilt vor allem für die frühe Schaffensperiode von Andreev - etwa bis 1900.

Die Bevorzugung der Er-Form in den ersten Jahren kann im Zusammenhang mit der Themenstellung dieser Erzählungen gesehen werden. Zum größten Teil sind es sozialkritische Themen, die weniger das Individuum in seiner Subjektivität erfassen, als die sie umgebende Umwelt. Viele dieser Erzählungen sind eng mit Andreevs Lebens- und Erfahrungsbereich verknüpft. Iezuitova bezeichnet deshalb Erzählungen wie *Die Jugend* (Molodež', 1898), *Der Feiertag* (Prazdnik, 1900) und *Der Frühling* (Vesna, 1899) als "halbautobiographische Erzählungen", andere wie z.B. *Bargamot und Garas'ka* (1898), *Aleša der Dummkopf* (Aleša - duračok, 1899), *Das Schweigen* (Molčanie, 1900), *Am Fenster*

¹ Vgl. K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*. (2)1968) S. 245-258.

(U okna, 1899), *Frühlingsversprechungen* (Vesennie obeščanija, 1902) basieren auf "Material aus Orel"¹.

In nahezu allen diesen Erzählungen herrscht eine soziale Thematik vor, eine geistige und körperliche Unterdrückung des Menschen und eine gesellschaftlich unüberbrückbare Distanz, die im damaligen Rußland nicht allein in den Großstädten, infolge der Herausbildung eines Industrieproletariats, sondern ebenso in den Kleinstädten zu einem Problem wurde.

Dichtungslogisch betrachtet ist diese Welt eine fiktive Welt, von der Rezeption des zeitgenössischen Lesers aus gesehen, stellt die dargestellte Welt sich jedoch nicht als Illusion und Schein dar, die nur kraft der Erzählfunktion entsteht und besteht, sondern sie gibt eine erlebte und gekannte Wirklichkeit wieder. Andreev flicht in seine Erzählungen historisches Material ein, das er in den frühen Zeit vorwiegend seinen Erfahrungen und Erlebnissen als Gerichtsreporter entnommen hat. Aus der Gerichtschronik "schöpft er sowohl die psychologische Gestalt (oblik) seiner Figuren wie auch die Grundlage der Sujets und die Basis der Konfliktsituation (inneres Gerüst/ Grundgedanken), ja sogar die Ideen seiner Werke".²

Diese Thematik ist zu seiner Zeit keineswegs originell, auch in der schriftstellerischen Leistung heben sich seine Erzählungen nicht über den Durchschnitt hinaus. Gor'kij berichtet im Jahr 1922, sich der ersten Begegnung mit dem Schriftsteller Andreev erinnernd, von *Bargamot und Garas'ka* als einer Ostergeschichte wie viele andere, die sich an das Herz des festtäglich gestimmten Lesers wendet" und die Illusion weckt, "daß bisweilen aus Feinden Freunde werden, wenn auch nicht lange, nun etwa - ein Tag"³. Dennoch hinterließ diese Erzählung einen stärkeren Eindruck als die seit Gogol' so häufig rührselige "Oster-" und "Weihnachts"-Literatur, denn *Bargamot und*

1 L. A. Iezuitova, *Tvorčestvo L. Andreeva (1891 - 1904)*. (1967) S. 14.

Vgl. auch diess., *Tvorčestvo L. Andreeva. (1891 - 1906)*. (1976) S. 65 - 66.

2 L. A. Iezuitova, aaO S. 67.

3 Gor'kij i L. Andreev. *Neizdannaja perezpiska*. In: *Literaturnoe nasledstvo* 72.1965. S. 365.

Garas'ka verriet ein Talent und "im Ton der Erzählung war ein vom Autor verstecktes kluges Lächeln des Argwohns gegenüber dem Erzählten"¹ zu spüren. In diesen Erzählungen, zu denen auch die ausführlich zu behandelnden wie *Im Keller* (V podvale, 1900), *Der Groß-Schlemm* (Bol'soj šlem, 1900) und *Die Stadt* (Gorod, 1902) zählen, bildet ein vorwiegend alltägliches Ereignis den Erzählinhalt. Die Fabel ist nicht außergewöhnlich und ebenso wenig werden außergewöhnliche Figuren erzählt. Die Erzählungen bilden den Versuch, einen Ausschnitt aus der Alltäglichkeit wiederzugeben und diesen Ausschnitt als ein Ganzes zu vergegenwärtigen. Es kündigt sich jedoch bereits eine Diskrepanz zwischen politischen, ethischen und humanitären Wertvorstellungen und deren Verwirklichung im zwischenmenschlichen Bereich an. Später werden sie durch andere Wertkategorien gänzlich in Frage gestellt werden. Doch deutet sich das Brüchige der sozialen, politischen und ethischen Werte schon in diesen Erzählungen an.

In den frühen Erzählungen jedoch versuchte Andreev, ähnlich wie Čechov, "das ganze alltägliche, banale, langweilige Rußland" abzubilden und bevorzugte dafür die kurze Erzählform.

Trotz inhaltlicher Parallelen unterscheiden sich diese Erzählungen in stilistischer Hinsicht entscheidend von denen Čechovs, dessen hervorstechenden Merkmale, sein "Lakonismus"², die Knappheit und Pointiertheit, ebenso wie die sprachliche Feindurchformung, die mehr andeutet als zu Ende spricht, Andreev fremd sind. Ein weiterer Unterschied zeigt sich auch in dem Verhältnis Autor und Text. Während Čechov niemals "seinen persönlichen Reaktionen in allzu grellen Worten Ausdruck"³ verleiht, tritt Andreevs persönliches, emotionales Engagement in den meisten Erzählungen unüberhörbar zutage.

In seiner Prosa manifestiert sich zunehmend eine Tendenz zu

1 Gor'kij i L. Andreev. Neizdannaja perepiska. In: Literaturnoe nasledstvo 72.1965. S. 365.

2 A. Stender-Petersen, Geschichte der russischen Literatur II. (1957) Bd.2. S. 459.

3 Ebd. S. 461.

grellen sprachlichen Färbungen und Steigerungen, zu pathetischen Akzentuierungen, vermittels einer dämonisierten Natur und der Personifizierung von Objekten, welche die Außenwelt als ein zerstörerisches Element und die Innenwelt der erzählten Figuren als in sich gespaltene zum Ausdruck bringen.

Gleichwohl überwiegt in den frühen Erzählungen ein mehr verhaltenes, mehr beobachtendes als analysierendes oder aufbrechendes Sprechen. Die Figuren werden eher von außen als von innen geschildert; ihre Subjektivität tritt noch nicht in den Vordergrund der Darstellung. Dies ist zum Teil darauf zurückzuführen, daß ihr Leben nur für einen flüchtigen Augenblick eine Änderung erfährt: durch den Einbruch eines ephemeren Ereignisses, das zu meist den zwischenmenschlichen Bereich berührt. In *Das Denkmal* (Pamjatnik, 1899) z.B. treffen ein einsamer, sich verkannt glaubender Schriftsteller und eine Prostituierte einander, und für kurze Zeit findet der Schriftsteller in ihr einen Zuhörer; in *Am Fenster* erinnert sich ein Beamter seiner kurzen Liebe, und in *Bargamot und Garas'ka* nimmt ein Schutzmann in einer Festtagslaune den ewigen "Saufbold" Garas'ka zum Osterfestmahl zu sich nach Hause; oder aber es erwacht ein berufliches Verantwortungsgefühl, wie z.B. in *Das erste Honorar* (Pervyj Gonorar, 1899), einer Erzählung, in der dank einer geglückten, doch unaufrichtig geleiteten Verteidigung eine Schuldige freigesprochen wird.

Das kurze Aufblitzen einer Veränderung vermag nicht auf Dauer das Leben der Figuren zu beeinflussen, da die äußeren Begebenheiten und ihre Abhängigkeit von der Umwelt sowie die Lebensangst gegenüber dem Neuen und Ungewohnten stärker als die betroffenen Menschen sind.

Der Eindruck einer größeren Distanz und Objektivität des Erzählten bei dem frühen Andreev ist "darin begründet, daß (...) die fiktiven Gestalten mehr als nach außen handelnde, im Strom der Begebenheiten stehende"¹ erzählt werden. In den frühen Erzählungen verwendet Andreev nur sparsam erzähltechnische Mittel

¹ K. Hamburger, *Logik der Dichtung*. (²1968) S. 122.

wie Verben des inneren Vorgangs, den inneren Monolog, die erlebte Rede usw., um seine Figuren aus der Außensicht zu lösen und mittels der Innensicht zu vertiefen. Ein Zusammenhang mit den von ihm damals bevorzugten Themen ist deutlich, denn wo die Frage nach der sozialen Situation des Menschen vorrangig ist, wie z.B. in *Peterchen auf dem Lande* (Pet'ka na dače, 1899), *Frühlingsversprechungen* etc. wird kaum der Blick in das Innere des Menschen gerichtet. Offenbar ist dabei auch die Intention des Autors von Bedeutung, die Unfähigkeit seiner Figuren darzustellen, ihre Situation und ihre gesellschaftliche Lage bewußt zu erfassen. Um so häufiger sind die Gesten, die innere Vorgänge verraten, akzentuiert.

Stender-Petersen resümiert die Erzählungen, die Andreev 1901 veröffentlichte, wie folgt: "Die Novellen gaben dem Leser in ungekünstelter Sprache ruhige Wirklichkeitsschilderungen, ohne die Grundlagen seines Daseins und Denkens zu unterhöheln."¹ Doch bedarf dieses Urteil einer Einschränkung. In den Erzählband vom 17. September 1901 sind drei Erzählungen aufgenommen, die noch weitgehend in einer "ungekünstelten Sprache" geschrieben sind, in denen jedoch die existentiellen Brüche des "Daseins" und "Denkens"² stärker betont werden. Gemeint sind die Erzählungen *Das Schweigen*, *Die Erzählung über Sergej Petrovič* (Ras-skaz o Sergee Petroviče, 1900) - beide in der Er-Form geschrieben - und die Ich-Erzählung *Die Lüge*, die schon N.K. Michajlovskij warnend, da für die schriftstellerische Entwicklung Andreevs gefährlich, aus seinem Lob ausschloß³.

In diesen Erzählungen zeichnet sich nun eine künstlerisch-technische, stilistische und auch thematische Verschiebung im Werk Andreevs ab. Seine Themen nehmen immer mehr einen philosophisch und weltanschaulich geprägten Charakter an. Einflüsse der Schriften von A. Schopenhauer, E. von Hartmann und F. Nietz-

1 A. Stender-Petersen, *Geschichte der russischen Literatur* II. (1957) Bd.2. S. 496.

2 Ebd. S. 496.

3 Vgl. Kap. I.1. S.9.

sche werden wirksam. Gerade Nietzsches Idee von der "Umwertung aller Werte" kann verallgemeinert als das Zentralthema der Andrejewschen Erzählungen (auch der Dramen) betrachtet werden.

Das Thema des Generationenkonflikts, das in den sechziger Jahren in der russischen Literatur, im europäischen Naturalismus dann überhaupt, oft aufgegriffen wurde, klingt in *Das Schweigen*, *In dunkle Ferne* (V temnuju dal', 1900), andeutungsweise in *Im Nebel* (V tumane, 1902) an. Während sich in Turgenevs bahnbrechendem Roman "Väter und Söhne" (Otcy i deti, 1862) die unterschiedlichen weltanschaulichen Auffassungen der Generationen in heftigen Auseinandersetzungen äußern, - die Gelenkstellen im Roman bilden -, verlegt Andrejev die Konflikte in das Innere der vereinzelter Figur. Sie entladen sich keineswegs in einem ausdrücklichen "Aufstand der jüngeren Generation gegen die Etablierten"¹, der Akzent liegt vielmehr auf der Darstellung der an einer Figur veranschaulichten gedanklichen bzw. seelischen Krisensituation. Einerlei ob sie der Generation der Väter oder der Kinder entnommen ist. Dabei wägt Andrejev nicht eine Perspektive gegen die andere ab, sondern vergegenwärtigt den Konflikt vornehmlich aus der Perspektive einer Figur und zwar der angegriffenen.

Das Thema der Geschlechtsmoral und die Dichotomie zwischen animalischem Trieb und reiner Liebe, die schon Tolstoj in der "Kreuzersonate" (Krejcerova sonata, 1891) behandelte, wird mit aller Ausdrucksintensität in *Der Abgrund* (Bezdna, 1902) und in *Im Nebel* nochmals in das Bewußtsein des Lesers gebracht. Diese Erzählungen provozierten heftige Auseinandersetzungen, in denen Tolstojs Frau, S. A. Tolstoja, die Urteile jener, die die Erzählungen als amoralisch und verderblich für das Bewußtsein junger Menschen erachteten, mit Entschiedenheit vertrat und in einem öffentlichen Brief ihre Ablehnung deutlich bekundete.

Das Thema des Übermenschen deutet sich bereits in der *Erzählung über Sergej Petrovič* an und klingt, stärker oder schwächer betont, - dennoch als Konstante - in vielen Erzählungen und

¹ R. C. Cowen, *Der Naturalismus, Kommentar zu einer Epoche.* (²1977) S. 101.

auch in den Dramen von Andreev weiter. In der Ich-Erzählung *Der Gedanke* (Mysl', 1902) wird es besonders eindringlich herausgearbeitet.

Etwa seit 1903 hat sich Andreev mit dem Thema des christlichen Humanismus, mit Problemen der christlichen Lehre beschäftigt. Beides läßt unter dem Stichwort des "Hinfalls der kosmologischen Werte" erneut Bezüge zu Gedanken von F. Nietzsche erkennen. Beispielhafte Erzählungen sind *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* (Žizn' Vasilija Fivejskogo, 1903), *Ben Tovit* (1903), *Die Christen* (Christijane, 1908), *Die Regeln des Guten* (Pravila dobra, 1912).

Ein häufig bearbeitetes und wesentliches Thema ist die existentielle Erfahrung des Todes. Ihre Gestaltung ist in einigen der wichtigsten Erzählungen von Andreev, in *Der Gouverneur* (Gubernator, 1905), *Lazarus* (Eleazar, 1906), *Die sieben Gehenkten* (Rasskaz o semi povešennyh, 1908) und *Der Flug* (Polet, 1914) strukturbestimmend. Häufig verbindet sich mit diesem Thema das des Wahnsinns und des Verbrechens, z.B. in *Im Nebel*, *Der Abgrund*, *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* u.a.m.. In ihnen verdeutlicht sich eine Labilität des Ich, das sich zur Auseinandersetzung mit einer Zeit genötigt sieht, in der sich die Zerrissenheit und das Brüchige der Wirklichkeitsordnungen deutlich manifestieren. Beide Motive versinnbildlichen gleichzeitig die Orientierungslosigkeit des Menschen in einer Welt, die sich auf der Nichtübereinstimmung von Innerlichkeit und äußerer Realität gründet. Sie "sind Objektivation der transzendentalen Heimatlosigkeit; der Heimatlosigkeit einer Tat in der menschlichen Ordnung der gesellschaftlichen Zusammenhänge und der Heimatlosigkeit einer Seele in der seinsollenden Ordnung des überpersönlichen Wertsystems"¹.

Dabei profiliert Andreev in den letztgenannten Erzählungen die Schicht der seelischen und geistigen Vorgänge, denen die Figuren ausgesetzt sind, weit stärker als die Schicht der determinierenden Umwelt.

¹ G. Lukács, *Theorie des Romans* (1971) S. 52.

Dies hebt auch Šubin in seiner vergleichenden Gegenüberstellung der Erzählungen Andreevs und Gor'kijs hervor: "Wenn für Andreev im Prinzip der byt, das Milieu nicht wesentlich sind, die die Psychologie und die Persönlichkeit des Helden formieren (nicht in ihnen sucht der Schriftsteller die moralische Rechtfertigung für seinen Helden), so ist für Gor'kij gerade die vielseitige soziale Determination des Charakters außerordentlich wichtig, die Abhängigkeit der Schicksale, der menschlichen Seelen und der Handlungen vor der Umwelt."¹

Das soziale Milieu und die gesellschaftliche Ordnung werden nur insoweit einbezogen, als auf ihrem Hintergrund die Auseinandersetzungen und Konflikte des Protagonisten, der Figuren überhaupt, ihre Intensität erhalten.

Andreev entwickelt in seinen Erzählungen vorwiegend einen Zusammenstoß zwischen der empirisch erlebten und der psychisch gelebten Welt; nur selten wird von ihm die Möglichkeit einer Versöhnung oder Überwindung der Dissonanzen und wenn ja, so auf der zwischenmenschlichen Ebene - der Liebe - wie z.B. in *Am Fluß* (Na reke, 1900), *Im Frühling* (Vesnoj, 1902) oder in der Gestalt des Werners in *Die Sieben Gehenkten*. Meist entläßt sich jedoch die Erkenntnis der Dissonanz zwischen diesen beiden Welten im Wahnsinn und (oder) Verbrechen und führt zur Vernichtung der Protagonisten.

Die Aufsplitterung der Wirklichkeit in eine komplexe, nicht mehr überschaubare oder durchsichtige Vielschichtigkeit findet sich in enger Relation zu dem Zustand des Subjekts, das sich zunehmend der Wirklichkeit entfremdet und genötigt ist, für sich eine neue, andere Lebens- und Seinsbestimmung zu finden.²

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde dieses existentielle Problem mit aller Nachdrücklichkeit erfahren, da es durch die

1 E.A. Šubin, *Chudožestvennaja proza v godu reakcii*. In: *Sud'by russkogo realizma načala XX veka*, hrsg. K.D. Muratova. (1972) S. 61.
Das Auseinanderstreben der thematischen Schwerpunkte beeinflusste entscheidend die allmähliche Entfremdung zwischen den beiden Schriftstellern.

2 Vgl. A.Blok, *Krušenie gumanizma*. In: *Sobr. soč.* (1962) Bd. 6. S.93-114.

Vereinzelung des Subjekts, das der Orientierung entbehrte und im Chaos und in der Willkür der Außenwelt vergeblich nach dem Gegenpol der Ausgeglichenheit und eines übergreifenden Sinnzusammenhangs suchte, hervorgerufen wurde. Damit wird die Literatur zum Versuch einer den Sinn des Lebens und der menschlichen Existenz deutenden Dichtung. Andreev machte es sich zur Aufgabe, bis zu den Wurzeln der Existenz vorzudringen und von ihnen aus eine Ordnung der Wirklichkeit zu erhellen: "Dem Problem der Existenz - eben diesem habe ich meinen Gedanken unwiderruflich verschrieben, und nichts wird mich nötigen, ihn aufzugeben."¹

In solchem Zusammenhang erhalten die Denkprozesse seiner Figuren, die eine Erklärung und Begründung für die ihnen auferlegte Wirklichkeit suchen und erzwingen wollen, eine entscheidende Bedeutung. Diese Denk- und Lebensprozesse sind jedoch zum psychischen wie physischen Scheitern verurteilt. Die Frage nach dem Sinn des Lebens erhält keine Antwort, da der Wirklichkeit gemäß ihrer Struktur und ihres Wesens das Negative und Zerstörerische immanent ist. Solange die Existenzialien: Leben und Tod, Wahrheit und Lüge nicht eindeutig und verlässlich geklärt sind, ist eine Gewißheit nicht erreichbar.

Das verunsicherte Ich wird zwischen der eigenen Erkenntnis einerseits und den konventionell tradierten Vorgaben andererseits hin- und hergeworfen. Es gelingt ihm nicht mehr, in der empirischen Wirklichkeit einen sicheren Boden zu finden. Aber auch der Weg in eine andere zweite Wirklichkeit ist ihm angesichts der eigenen inneren Bodenlosigkeit verschlossen. Diesen Gedanken von der Existenz zweier Wirklichkeiten hat Andreev in Briefen an Boris Zajcev ausgesprochen:

"Mit jedem verstreichenden Jahr werde ich der ersten Wirklichkeit gegenüber immer gleichgültiger, weil ich in ihr nur Sklave, Ehemann, Vater und Kopfschmerzen bin... Selbst die Natur - all diese Meere, Wolken und Gerüche - muß ich zur inneren Aufnahme erst herrichten, denn roh sind sie nur Physik und Chemie. Des-

¹ Neizdannye pis'ma L. Andreeva (Hrsg. v. I. Bezzubov). In: Uč. zap. tartuskogo gos. u-ta 119.1962. S. 386.

gleichen auch die Menschen: sie werden für mich erst dann interessant, sobald über sie eine Geschichte geschrieben wird, also eine Lüge, d.h. stets unsere einzige Wahrheit. Ich mache daraus keine Theorie, aber für mich war das Eingebildete immer höher als das Existierende, und die stärkste Liebe empfand ich im Traum. Deshalb liebte ich, bis ich Schriftsteller wurde und die Fähigkeit der Vorstellung in mir befreite, so sehr den Rausch und dessen wundervolle und schreckliche Träume."¹

Die weitdimensionierten Bewegungs- und Spielvariationen, die der Schriftsteller in der Er-Form hat, ermöglichen es ihm, das Erzählte nicht lediglich aus einer einseitigen und beschränkten Perspektive wiederzugeben, sondern aus einer distanzierten Überblickssicht, von dem "Olympian point of view" (Lubbock)² her, mit der sich die unmittelbare Einsicht in die Figuren verbindet. Dies bedeutet eine Bereicherung der erzählten Figuren und der erzählten Welt, denn sie werden nicht ausschließlich von einem außenliegenden Standort her betrachtet, sondern ihr eigener Standort kann zur Wirksamkeit gelangen. So erfährt die Zentralfigur und deren Stellung in der Gemeinsamkeit mit anderen und in der Welt aus der Perspektive der übrigen Figuren häufig eine bedeutsame Vertiefung und Differenzierung, wie es in der Ich-Erzählung kaum möglich ist. "Die epische Fiktion ist der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die Ich-Originalität (oder Subjektivität) einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann."³ Die perspektivische Erweiterung des Erzählens, die eine Subjektivität von mehreren Figuren herauszuarbeiten vermag, ist für den Ich-Erzähler nicht möglich, da er als fingiertes Aussagesubjekt die Bewußtseinsvorgänge der erzählten Aussageobjekte nicht wiedergeben kann.

Bereits ein flüchtiger Blick auf die Erzählungen aus der frühen Schaffensperiode zeigt, daß Andreev nur sparsam die ver-

1 B. Zajcev. In: Kniga o Leonide Andreeve. Vospominanija. (1922. ND 1970) S. 88. Vgl. auch J.B. Woodward, L. Andreyev. A Study (1969) S. 29.

2 E. Lämmert, Bauformen des Erzählens. (³1968) S. 71.

3 K. Hamburger, Die Logik der Dichtung. (²1968) S. 73.

schiedenen Möglichkeiten des perspektivischen Erzählens einsetzt. Noch überwiegt das Erzählen von einem Erzählstandort aus, der die psychologischen Vorgänge in den Figuren nur streift; kaum werden sie durch die Einstellung einzelner anderer Figuren perspektivisch erweitert. Die Erzählungen *Das Schweigen*, *Die Erzählung über Sergej Petrovič* bekunden jedoch schon den stärkeren Einbezug derjenigen erzähltechnischen Mittel, welche die Subjektivität der Figuren herausarbeiten, so z.B. die Verben des inneren Vorgangs, der innere Monolog und die erlebte Rede.

In *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* und *Judas Ischariot* (Iuda Iskariot, 1907) überwiegt derart in den ersten beiden Dritteln der Standort des Erzählens aus der Außensicht. Die inneren Vorgänge deuten sich in ihrer Komplexität eher in Gesten, in physiognomischen Beschreibungen und in dem Verhalten der Figuren gegenüber der Umwelt an. Erst im letzten Drittel der Erzählungen kommen gedankliche Vorgänge explizit zur Darstellung, die Perspektive der Innensicht wird jetzt häufiger und extensiver eingesetzt.

In *Im Nebel* und *Es gibt keine Verzeihung* (Net proščenijsa, 1904) isoliert Andreev weitgehend seine Protagonisten und versetzt sie in eine Situation, in der sie ihre Vergangenheit und Gegenwart vergleichend und kontrastierend gegenüberstellen. Hier wird die Verwendung des inneren Monologs, der erlebten Rede als Bewußtseinsstromtechnik vorrangig, die Perspektive wird weitgehend durch die Zentralfigur bestimmt und dadurch eingeschränkt. Die Fülle der Bewußtseinsvorgänge schaltet jedoch nicht die Umwelt und die zeitgeschichtlichen Bezüge aus dem Geschehen aus, sie läßt sie nur hinter die Problematik des Ich zurücktreten.

Als Gegenpole dieser Erzählungen können *Lazarus* und *Die Sieben Gehenkten* angesehen werden. In ihnen wird die eingeschränkte Perspektive durch ein multiperspektivisches Erzählverfahren abgelöst. Die Vielfalt der Perspektiven z.B. in *Die Sieben Gehenkten* zeichnet die unterschiedlichen Gedankenabläufe und Bewußtseinsvorgänge dieser zum Tode verurteilten Menschen nach. Sie dient dazu, ein möglichst breites Spektrum von menschlichen Verhaltensmöglichkeiten angesichts des nahen und gewissen Todes zu modellieren, um dadurch dem Problem des Todes näher zu kommen

und es weitgehend einzukreisen.

Die kurz skizzierten Erzählverfahren Andrejevs deuten auf eine Erzählhaltung hin, die nach Migner das moderne Erzählen charakterisiert. In dem Versuch, die wesentlichen Fragen und Erscheinungen des Lebens zu ergründen, bleibt Andrejev nur die Möglichkeit, "multiperspektivisch zu der erstrebten Aussage zu kommen oder aus reduzierter Perspektive zu sprechen", wenn er "sich nicht mit letztlich oberflächlichen Erlebnis- oder Vorgangsbeschreibungen begnügt"¹.

2. Ich-Erzählungen

Im 19. Jahrhundert verbindet sich mit dem wachsenden Interesse an der psychologisierenden Gestaltung, wie auch an der Selbstdarstellung eines interessanten Falls die verstärkte Verwendung der Ich-Form. In der russischen Literatur sind es vor allem Garsin und Dostoevskij, die für die psychologisierende Darstellung die Ich-Struktur wählten. So plante Dostoevskij ursprünglich seinen Roman "Schuld und Sühne" (*Prestuplenie i nakazanie*, 1866) in der Ich-Form zu erzählen. "Dann ließ er jedoch den Gedanken fallen, denn der Roman sollte ja ein möglichst vollständiger und objektiver 'Bericht' werden, und dafür kommt, nach Dostoevskijs eigenen Worten, nur ein 'allwissender und unfehlbarer Autor' in Frage."²

Andrejev hingegen wählte für seine Erzählung *Der Gedanke*, in der ausdrücklich auf die Gestalt Raskol'nikovs verwiesen wird und die inhaltlichen Parallelen zu Dostoevskijs Roman offensichtlich sind, die Ich-Struktur. Es ist ein Bericht, der, trotz aller Subjektivität, aus der Perspektive Dr. Keržencevs möglichst objektiv die Beweggründe für seinen Mord am Freund wiedergeben soll, damit die psychiatrischen Gutachter aufgrund der Selbstdarstellung den Geisteszustand Keržencevs beurteilen und einschätzen können.

¹ K. Migner, *Theorie des modernen Romans*, (1970) S. 67.

² M. Braun, *Dostojewskij*, (1976) . 136.

Andreev hat sich selbst nie zu der Unterscheidung von Ich-Form und Er-Form geäußert, aber an der Thematik und an der Konzeption der Figuren der Ich-Erzählungen kann teilweise abgelesen werden, daß er die Ich-Form dann verwendet, wenn es gilt, besonders komplizierte und ungewöhnliche seelische Vorgänge zu gestalten. Schon bevor er z.B. *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* oder *Judas Ischariot* schrieb, entwarf Andreev auf dem Hintergrund abstrakter Themen komplexe seelische Inhalte, wie z.B. in *Die Lüge*, *Der Gedanke* etc.

Ebenso kann in seinen Ich-Erzählungen immer wieder die Tendenz abgelesen werden, starke suggestive Wirkungen und Eindrücke zu gestalten und im Leser hervorzurufen - den Aufschrei der Seele (*Der Gedanke*, *Meine Aufzeichnungen* *Moi Zapiski*, 1908), die Identitätsspaltung (*Die Sturmglöcke* *Nabat*, 1901, *Der Gedanke*), oder die Vision einer chaotischen und zerfallenden Wirklichkeitsordnung (*Die Mauer* *Stena*, 1901, *Die Sturmglöcke*, *Das Rote Lachen* *Krasnyj smech*, 1904). Das Herausarbeiten und die wesentliche Funktion von eindringlichen Effekten sind wohl auf den amerikanischen Lehrmeister Andreevs E.A. Poe zurückzuführen.¹ Dieser behandelt in seiner "Philosophy of Composition" (1846) ausdrücklich den Effekt, der Kernstück eines jeden literarischen Werkes, sei es in der Lyrik oder in der Prosa, sein sollte."Ich frage mich vor allem: Welchen der unzähligen möglichen Effekte oder Eindrücke, für die das Herz, der Verstand - oder noch allgemeiner - die Seele empfänglich ist, wähle ich zu meinem gegenwärtigen Vorhaben. Zuerst wähle ich den Stoff, dann den Effekt."² Der Effekt bildet das Zentrum, auf welches abgestimmt das Geschehen erfunden und die Figuren kreiert werden. Kilchenmann verweist zu Recht auf die nicht genaue Übereinstimmung des englischen und deutschen Verständnisses von Effekt, entscheidend

1 Vgl. Gor'kij i L. Andreev. *Neizdannaja perepiska*. In: *Literaturnoe nasledstvo* 72.1965 S. 178, 394.

2 E.A. Poe, *Gedichte, Essays* (1966) S. 68. Der Kalkül, der bei E.A. Poe eine zentrale Rolle spielt und genaue Planung und Reflektiertheit beim Schreiben bedeutet, ist bei Andreev offensichtlich unwichtig. Desgleichen wie das *l'art pour l'art* Prinzip Poes, das das Schreiben zu emotionalen oder ethischen Zwecken negiert.

ist hier jedoch das Ziel, auf "das hin alles in der Geschichte ausgerichtet wird", und daß alles "auf Effekt, auf Wirkung hin konstruiert"¹ ist.

Die Vermittlung von Entsetzen und Schauerlichem hat auch N.K. Michajlovskij als das Moment erachtet, das den Leser der Erzählungen Andrejevs an E.A. Poe erinnert.² Dieses Phänomen des Entsetzlichen hat wesentlichen Anteil an den außergewöhnlichen Fabeln, die den Ich-Erzählungen vorwiegend zugrunde liegen. Der Mensch, bis an die Grenzen seines Verstandes getrieben, existiert in einer Welt, die von Deformation und Wahnsinn geprägt ist.

In den Ich-Erzählungen können im wesentlichen zwei immer wiederkehrende Darbietungsformen erkannt werden. Erstens: der monologische Bericht eines mehr oder weniger anonymen Ich, das sich nicht explizit an eine Zuhörer- bzw. Leserschaft wendet und Erlebnisse und Eindrücke wiedergibt, die oft keinem logischen Geschehensablauf entsprechen. Zu diesen gehört in erster Linie: *Die Sturmglöcke*, *Die Mauer*, *Der Fluch des Tieres* (Prokljatje zverja, 1908), *Der Tag des Zornes* (Den' gneva, 1910), *Die Rückkehr* (Vozvrat, 1913). Zweitens: diejenigen Erzählungen, in denen das Ich "Selbsterlebtes" erzählt, "aber nicht mit der Tendenz, dies als nur subjektiv Wahres, als sein Erlebnisfeld im prägnanten Sinne dieses Phänomens darzustellen, sondern es ist wie jedes historische Ich auf die objektive Wahrheit des Erzählten ausgerichtet"³. Dieses arbeitet Andrejev in der Form des "quasi-dialogischen Erzählmonologs"⁴ aus, in dem erstens ein fiktiver Leser- bzw. Zuhörerkreis angesprochen wird, zweitens die Gegenüberstellung einer Erzähl- und einer Schreibsituation zwei unterschiedlichen Perspektiven entspricht. Stärker als in den ebengenannten Erzählungen bestimmt hier das Ich in seinen

1 R. Kilchenmann, *Die Kurzgeschichte*. (1971) S. 30.

2 Vgl. N.K. Michajlovskij, *Literatura i žizn'*. In: *Russkoe bogatstvo* 1901. 11. S. 61.

3 K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung* (²1968) S. 247.

4 W. Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. (1973) S. 255-257.

Widersprüchlichkeiten die Problemstellung. So z.B. in *Die Lüge*, *Der Gedanke*, *Das Rote Lachen*, *Meine Aufzeichnungen*, *Er* (On, 1909) *Das Tagebuch des Satans* (Dnevnik satany, 1920 engl., 1921 russ.).

Für die erste Gruppe ist die Erzählung *Die Mauer* repräsentativ, die eine allegorische Erzählung¹ genannt worden ist. In einem Brief an eine Leserin schlüsselt Andreev den Sinn dieser Erzählung auf: "Die Mauer ist all das, was auf dem Weg zu einem neuen, vollkommenen und glücklichen Leben steht. Das ist, wie bei uns in Rußland und fast überall im Westen, das politische und soziale Joch; das ist die Unvollkommenheit der menschlichen Natur mit ihren Krankheiten, animalischen Instinkten, dem Bösen, der Gier etc.; das sind die Fragen über das Ziel und den Sinn der Existenz, nach Gott, nach dem Leben und dem Tod - 'die verfluchten Fragen'."² All diese Fragen, die auch in anderen Erzählungen anklingen, die politischen und sozialen, wie auch die ethisch-moralischen und existentiellen, verbindet er hier in der Allegorie der Mauer, die den Weg in eine "neue Welt"³ verstellt. Der allgemeine Zustand, der hier beschrieben wird, die Verbindung zwischen Realem und Irrealem, Konkretem und Abstraktem, das sich u. a. auch in dem Bild der Aussätzigen, zu denen der Erzähler gehört, äußert, hebt diese Erzählung von den übrigen ab. Sie stellt sich als eine Vision dar, und der Autor selbst erklärt sich in seinem Brief für nur bedingt fähig, die "Einzelheiten" endgültig zu interpretieren, weil sie sich ihm "in Form von lebendigen und komplizierten Bildern"⁴ gezeigt hätten.

Mit der Intensität und Suggestivität des Bildes arbeitet Andreev auch schon in *Die Sturmglocke*, in der im ersten Teil jedoch noch die empirisch wahrnehmbare Welt bestimmend ist, während im zweiten Teil das visionäre Element überwiegt. Unter dem Eindruck des Feuers und der grellen Sturmglocken verwandelt sich die Welt - in den Augen des Erzähler-Ichs - in eine apokalyp-

1 L. A. Iezuitova, Rasskazy L. Andreeva. In: Uč. zap. Leningr. gos. u -ta 72. 1968.339 S. 156. Vgl. auch J. M. Newcombe, L. Andreev (1972) S. 40.

2 Leonid Andreev i ego "stena". In: Zvezda 1925.2. S. 258.

3 Ebd. S. 258.

4 Ebd. S. 258.

tische Vision.

Die Mauer und *Die Sturmglocke* sind nicht auf realem Geschehen, das einer logischen Abfolge gehorcht, aufgebaut, sondern hier wird mit Mitteln gearbeitet, die eine stark stimmungs- und gefühlsmäßig orientierte Suggestion ausüben. Woodward charakterisiert *Die Sturmglocke* als eine "symphonic fantasia"¹ und zieht einen Vergleich zu Poes Gedicht "The Bells" und dem Traum Raskol'nikovs in "Schuld und Sühne"². Die Ich-Form erhöht in diesen Erzählungen die Suggestivkraft des Geschilderten, und es interessiert weniger das Ich als Aussagesubjekt, als die Stimmung, die es mit seinem Weltausschnitt vermitteln will. Dennoch ist es interessant, daß der Ich-Erzähler in *Die Sturmglocke* weitgehend mit dem Autor identifiziert werden kann. Am 17. Dezember 1901 schreibt Andreev: "Die Sturmglocke ist die Widerspiegelung dessen, was ich erlebt habe."³

Von diesen Erzählungen, in denen - ungeachtet ihres Grades von Fingiertheit - das Aussagesubjekt in seiner Persönlichkeit weniger bedeutsam ist und hinter das Anliegen, Stimmung zu vermitteln, zurücktritt, unterscheiden sich wesentlich diejenigen Erzählungen, in denen Spaltung und Deformation des Ich inhaltlich und formal in der Gegenüberstellung einer erlebten und erinnerten Vergangenheit und einer Schreibgegenwart zum Ausdruck kommen.

Diese Differenzierung in zwei Perspektiven, die einmal mehr die Sicht des Ich-Erzählers, das andere Mal eher die des Erzähler-Ichs hervorhebt, ermöglicht die eindringliche Darstellung eines in sich gespaltenen Ichs. Ebenso erleichtert sie die Verbindung von philosophischen Erörterungen, die vorwiegend der Schreibgegenwart angehören und Erzählpartien, die sowohl die Situation der erlebten Vergangenheit wie auch die der Schreibgegenwart vergegenwärtigen.

Andreev verwendet hier meist die Form des 'autobiographischen'

1 J. B. Woodward, L. Andreyev, A Study, (1969) S. 39.

2 Ebd. S. 39.

3 Gor'kij in Leonid Andreev. Neizdannaja perepiska. In: Literaturnoe nasledstvo 72.1965. S. 118.

Berichts, so z.B. in *Der Gedanke*, *Meine Aufzeichnungen* und in *Er* (Untertitel: Die Erzählung eines Unbekannten); ferner die berichtartige Wiedergabe von Eindrücken in *Das Rote Lachen* (mit der im Untertitel angedeuteten Fingiertheit seines Herausgebers: Manuskript einer gefundenen Handschrift); einmal wählt er die Form des Tagebuchs in *Das Tagebuch des Satans*, das ein Fragment blieb, die Briefform greift er in der Erzählung *Zwei Briefe* (*Dva pis'ma*, 1916) auf.

In *Meine Aufzeichnungen* und *Er* arbeiten die Erzähler in ihren Berichten mit Bruchstücken aus ihren Tagebüchern. In *Meine Aufzeichnungen* dient dieses Verfahren zur Kontrastierung zweier unterschiedlicher Bewußtseinsphasen des Erzählers. Dadurch wird die Entwicklungslinie der Bewußtseinsänderung des Ich aufgezeigt, die von der Verzweiflung des wegen Vater-, Bruder- und Schwestermord inhaftierten jungen Mannes bis zu dessen scheinbarer seelischer und körperlicher Ausgeglichenheit reicht. Es ist der Weg vom Wissen um die Unfreiheit im Gefängnis bis zur Überzeugung, daß nur eine Welt, die nach dem Vorbild des Gefängnisses konstruiert ist, Freiheit bedeutet.

In *Er* dient die Aufteilung in die Schicht des Tagebuches und die der erinnernden Wiedergabe dazu, den Kontrast zwischen geordnetem und genauem Bericht (Tagebuch) und assoziativer und sprunghafter Erzählweise (nach dem Verlust des Tagebuches) zu begründen. Dabei spiegeln auch hier die beiden Berichtphasen zwei unterschiedliche Bewußtseinsstadien des Erzählers wider. Es manifestiert sich darin die Dissoziation des Ich, das mehr und mehr Halluzinationen und Wahnvorstellungen unterliegt.

Entscheidend ist für diese Erzählungen, daß das Ich auf eine vergangene Zeit zurückblickt, und daß das Ich des Schreibenden sowohl unter dem Aspekt der Vergangenheit wie auch dem der Gegenwart erlebt wird und sich kundtut.

Das Ziel des Erzähler-Ichs ist es dabei, so objektiv wie möglich über die "früheren Ich-Stadien"¹ zu berichten. Die Objek-

¹ K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, (1968) S. 255.

tivität des Berichts liegt in *Der Gedanke* und *Meine Aufzeichnungen* schon deshalb besonders im Interesse des Erzählers, da sowohl Keržencev als auch der Mathematiker in *Meine Aufzeichnungen* Theorien entwickeln, die einmal Mord, das andere Mal die Verherrlichung des Gefängnisses rechtfertigen und beide Erzähler vom Wahnsinn freisprechen sollen.

In diesen Erzählkonstruktionen ist ein Einfluß Dostoevskijs spürbar; insbesondere in *Der Gedanke* und in *Meine Aufzeichnungen* ist es die "ideologisch gefärbte Auseinandersetzung eines sich selbst anklagenden Sprechers mit einem die Weltordnung verteidigenden fiktiven Leser"¹, die an die "Aufzeichnungen aus dem Kellerloch" (*Zapiski iz podpol'ja*, 1894) erinnert. Der Leser wird hier, durch den Verfasser, zur Aktivität angeregt, in der Zweideutigkeit des Erzählten, die in der Zweistimmigkeit des erlebten und erzählenden Ich begründet ist, Eindeutigkeit und - wenn möglich - eine Synthese zu finden. Dieser Intention entspricht der Erzähltypus des "quasi-dialogischen Erzählmonologs" (Schmid).

Man hat beide Erzählungen als Manifeste Andrejevs gedeutet und die fingierten Aussagesubjekte mit dem Autor identifiziert.² Andrejevs Reaktion auf den Aufsatz I. N. Ivanovs gibt jedoch deutlich zu erkennen, daß er die enge Verknüpfung von Literatur und Biographismen strikt ablehnte: "While rumors alleging that I have been and still am insane were simply street-gossip, I did not consider it necessary to make any objection whatsoever. But now that they are cited in a strictly scientific

1 W. Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs* (1973) S. 255.

2 Vgl. I. N. Ivanov, *L. Andrejev kak chudožnik-psichopatolog* (...). In: *Voprosy nervno-psichičeskoj mediciny* 1905.10. S. 72 - 103. M. Nevedomskij (M. P. Miklaševskij), *Naša chudožestvennaja literatura predrevoljucionnoj epoche*. In: *Obščestvennoe dvizenie v Rossii v načale XX veka* 1.1909. S. 521 - 531.

Gor'kij's Entfremdung gegenüber Andrejev vertiefte sich wegen "*Meine Aufzeichnungen*", und er warf Andrejev vor, er teile die anarchistische Philosophie Čulkovs und seine Erzählung sei "eine Beichte der passiven Haltung gegenüber dem Leben". (Gor'kij i L. Andrejev, *Nezhdannaja perepiska*. In: *Literaturnoe nasledstvo* 72.1965. S. 318). Andrejev verwarf auf das entschiedendste diese Unterstellung (vgl. aaO S. 340). (Die Meinung Gor'kij's teilt auch: A. A. Volkov, *Russkaja literatura XX veka*. (1960) S. 239).

paper, as fact, and are published as such by the newspapers, I request the publication of this explanation in order to establish the truth. The need for this is all greater due to the tendency of a certain section of the public and criticism to connect the plots of works of literature with the personal life of their authors, and my silence in this case could lead to further errors which the writers themselves would not wish."¹

Bei beiden Erzählungen ist die Gegenüberstellung der beiden Perspektiven nicht genügend beachtet worden, insbesondere nicht das Anwachsen der irrationalen, Ich-übersteigernden und verunsichernden Kräfte im letzten Drittel der Erzählung, wo die Ambivalenz und der geistige Zusammenbruch des Erzählers deutlich zum Ausdruck kommen. Es sind Schriften gegen die These des Überlegenen Menschen, den es unwiderstehlich dahin zieht, das Joch irgendeiner Sittlichkeit zu brechen und neue Gesetze zu entwerfen, dessen Werte und Idealvorstellung jedoch durch die eigenen Waffen geschlagen werden - durch die anmaßende Apotheose des Rationalismus und des Intellektualismus.

In der Erzählung *Das Rote Lachen*, einer entlarvenden Anklageschrift gegen die Inhumanität des Kriegs an sich, - erst die Kenntnis des Entstehungsjahres konkretisiert den Krieg als den Russisch-Japanischen Krieg -, bewahrt Andreev die Darbietungsform durch einen Erzähler, obwohl hier die Perspektiven an zwei Aussagesubjekte gebunden sind. Der erste Teil der Erzählung gibt die Eindrücke des ersten Aussagesubjekts durch das Prisma des Erzählers wieder, der das Erlebnis des Krieges an der Front aus den Briefen und Erzählungen seines Bruders kompiliert; im zweiten Teil der Erzählung schließt er dann die Schilderung seiner eigenen Erlebnisse des um sich greifenden Wahnsinns und der Kriegsauswirkungen im Hinterland an.

Es können Parallelen zu *Die Sturmglocke* und *Die Mauer* gezogen werden, besonders im stark expressiv gefärbten Erzählstil und

¹ Zit. nach J. B. Woodward, L. Andreyev. A Study, (1969) S. 78.

in der visionären Wiedergabe, sowie zu *Der Gedanke, Meine Aufzeichnungen* etc. in der perspektivischen Differenzierung. Die Mischung von Distanzlosigkeit einerseits und Distanz andererseits warf Gor'kij Andreev als erzähltechnische Schwäche vor. Andreev wies jedoch solche Vorwürfe entschieden zurück; denn entscheidender als der künstlerische Eindruck der Erzählung sei ihre emotionale, suggestive, aufpeitschende Wirkung, der er während des Niederschreibens ausgesetzt war.¹

Andreev wollte provozieren und die Menschen aus ihrer patriotischen Verherrlichung des Krieges reißen. "Ein bedeutender Gedanke, ein zu enges Wämschen (kurguzaja odeženka). Außergewöhnliche Stimmung, für die Masse unverständlich. In diesem Sinne ist die Erzählung aristokratisch. Die Vernunft, die sich mit dem Krieg nicht abfinden kann und will und untergeht, wie der Posten in seiner Stellung, - die Vernunft des Zukünftigen, jedoch nicht des Gegenwärtigen; anfangs wollte ich doch eine Phantasie über das Thema des zukünftigen Kriegs und des zukünftigen Menschen schreiben. Aber jetzt sind die utilitaristisch-christlichen Überlegungen Tolstojs über den Schaden des Krieges für die Wirtschaft, - für die Familie, für die Gesundheit und die gute Moral - bei weitem verständlicher und allgemeiner. Krieg - schweres Leiden, das ist Gegenwart, Krieg - Wahnsinn, das ist Morgen."² Dies war ein Vorhaben, das in seiner Bedeutung - in seiner Schärfe und Schonungslosigkeit - nicht unterschätzt werden darf.

In seinem letzten Werk *Das Tagebuch des Satans*, das gleichsam als ein literarisches Vermächtnis betrachtet werden kann³, werden noch einmal konzentriert viele der Themen- und Problemstellungen der früheren Andreevschen Erzählungen, wie auch Feuilletons aufgegriffen.

Formal nimmt Andreev wieder die beschränkt perspektivische

1 Gor'kij i L. Andreev. Neizdannaja perepiska. In: Literaturnoe nasledstvo 72.1965. S. 245.

2 Ebd. S. 242.

3 Vgl. J.B. Woodward, L. Andreyev. A Study. (1969) S. 265.

Darstellungsform auf, die an die Figur des zum Mensch gewordenen Satans gebunden ist: "Heute sind es genau zehn Tage, daß ich zum Menschen wurde und ein irdisches Leben führe."¹

In dieser Erzählung ist die zeitliche Distanz zwischen erzählendem und erinnerndem Ich nur gering, was den allgemeinen Gesetzmäßigkeiten des Tagebuch- wie auch Briefromans entspricht, denn Aufzeichnungen bzw. Briefe blicken vorwiegend auf kurz zurückliegendes Geschehen zurück. Zu diesen zwei Zeitstufen gesellt sich jedoch noch eine dritte, die, nur hin und wieder eingeflochten, an das ursprüngliche Ich des Erzählers gleich dem Ich des Satans erinnert. Diesen drei Zeitebenen entsprechen drei Identitätsformen: 1. die des Satans, der die Gestalt und damit auch das Bewußtsein des Amerikaners Wondergood angenommen hat, "wenn ich tagsüber bislang noch Wondergood besiege, so besiegt er mich jede Nacht" (35), 2. die des Ich, das im Widerspruch zu Wondergood steht und 3. die des Ich des Satans selbst: "mit jeder Stunde läßt mich meine Erinnerung an das, was ich hinter der Mauer der Menschheit zurückgelassen habe, mehr und mehr im Stich" (104/05).

Wieder wird deutlich, daß die von Andreev häufig verwandte Form der Ich-Erzählung die Möglichkeit eröffnet, Extrem-Menschen und Extrem-, ja Grenzsituationen, besonders eindringlich darzustellen. Sie wird zum Ausdruck wachsender Orientierungslosigkeit in der Wirklichkeitsordnung, die eine geschlossene Persönlichkeitsstruktur und ihre eindeutige Identifikation mit Wertvorstellungen und dogmatischen Begriffen nicht zuläßt. Diese Verunsicherung findet ihre stärkste Ausformung im Phänomen der Ichspaltung und Ichdissoziation.

Die schon durch die Themenwahl intendierte Provokation des Lesers, der sich seinerseits kaum mit den in hohem Maß außergewöhnlichen Figuren identifizieren wird, wenn auch die Offenheit eines 'Dialogs' mit ihnen gegeben ist, wird noch verstärkt durch den Einsatz effektvoller, oft apokalyptischer Bilder. Sie sind zwar der Erlebniswelt eines Ich zugeordnet, vermögen es

¹ L. Andreev, Dnevnik Satany, (1921) S. 7.

jedoch, das Geschehen aus seiner Subjektivität hinauszuführen, da die Grenzen zwischen Wiedergabe von realem Geschehen und Vision oft fließend sind.

B. Das Statische in den Erzählungen

1. Die Relation von Anfang und Schluß

In den frühen Erzählungen Andrejevs offenbart sich das Element des Statischen, das als Zuständigkeit und Unveränderlichkeit begriffen wird, nicht nur als charakteristisch für den gesamten Erzählduktus, sondern auch für die einzelnen Erzählpartien, wie z.B. die der Erzählanfänge und Erzählschlüsse.

Erst in den 60er Jahren ist in einer Reihe literaturwissenschaftlicher Arbeiten auf die Bedeutung des erzählten Anfangs und Schlusses für die Intention und Aussage eines Kunstwerkes hingewiesen worden.¹

In nahezu allen Arbeiten ist jedoch entweder der Anfang oder der Schluß, hingegen nicht deren Relation eingehender beleuchtet worden. An diesem Punkt setzt die Analyse Lotmans an, der den Rahmen eines Werkes, der sich aus dem Anfang und dem Schluß konstituiert, als wesentliches Aussagemerkmal definiert, das "mit den allgemeinsten Kulturmodellen"² zusammenhängt. Die modellbildende Rolle des Rahmens ist deshalb von solcher Wichtigkeit, weil das Kunstwerk "die den Menschen umgebende Wirk-

1 W.-D. Rasch, Eine Beobachtung zur Form der Erzählung um 1900. In: Stil- und Formprobleme in der Literatur. Hrsg. P. Böckmann (1959) S. 448 - 453.
N. Miller Hrsg. Anfang und Wiederkehr. Romananfänge und Romanschlüsse. Versuch zu einer Poetik des Romans (1965).

H. Piwitt, Zum Problem des Romaneingangs. In: Akzente VIII. 1961. S. 229 - 243.

P.-O. Gutmann, Erzählweise in der deutschen Kurzgeschichte. In: Germanistische Studien (1970) Bd. 2 S. 73 - 160.

W. Kasack, Die Funktion der Erzählschlüsse in Pasternaks "Doktor Zivago". In: Zeitschrift für slavische Philologie 35 (1970) S. 170 - 186.

2 Ju. Lotman, Die Struktur literarischer Texte. (1972) S. 305.

lichkeit zum zweiten Mal (...) nachgebildet"¹. In diesem Sinne kann die Bildung des Rahmens ein vertieftes Verständnis für die Auffassung des Dichters und seine Zeit liefern. Am Beispiel der Anfangs- und Schlußgestaltung zieht Lotman eine Entwicklungslinie vom Mittelalter, dessen Werke sich durch das betonte Hervorheben der Anfänge auszeichnen, bis zur Neuzeit, die in Opposition zum Mittelalter vielfältige Möglichkeiten der Rahmenbildung aufweist, sei es die einer Anfangslosigkeit, die der offenen Formierung eines Schlusses oder dessen prononcierter Ausklang.²

Von der Arbeitsweise Andreevs muß bei der Betrachtung des Rahmens insofern abstrahiert werden, weil es keinen Nachweis dafür gibt, ob Andreev entsprechend der Jean Paulschen Forderung vorgegangen ist: "Zwei Kapitel müssen füreinander und zuerst gemacht werden, erstlich das letzte und dann das erste."³ Für die Analyse sind solche Erzählungen ausgewählt worden, in denen das Statische sowohl im Erzählanfang wie auch im Erzählschluß einsichtig wird: *Der Groß-Schlemm*, *Die Stadt*, sowie *Im Keller* und *Peterchen auf dem Lande*.

Dabei wird sich eine typologische Ähnlichkeit nachweisen lassen, trotz variierender Thematik und unterschiedlicher Akzentuierung.

Bei der Bestimmung und der Segmentierung des Anfangs kann in diesen Erzählungen nicht allein von dem ersten Satz ausgegangen werden, denn die situative und verallgemeinerte Beschreibung, die sich jeweils anschließt, vertieft erst die Aussage des ersten Satzes. Als Endpunkt des Erzählanfangs kann der Einschnitt betrachtet werden, wo durch unbestimmte oder bestimmte Zeitangaben zu einem detaillierteren und geschehensreicheren Erzählabschnitt übergeleitet wird.

In *Der Groß-Schlemm* bildet eine längere - etwa eineinhalb

3 Ju. Lotman, Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik. Hrsg. K. Eimermacher. (1972) S. 21.

2 Ju. Lotman, die Struktur literarischer Texte. (1972) S. 305 - 311.

3 Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, In: Werke. (1973) Bd. 5, S. 263.

Abschnitte umfassende - Beschreibung (I. 22 - 23) den Anfang, die in die Situation einführt und die Figuren vorstellt. Diese Reihenfolge, erst Andeutung der Situation, dann Personen, bestimmt die drei Sätze, die im wesentlichen schon die Fabel der Erzählung umreißen: "Sie spielten dreimal in der Woche Wint: dienstags, donnerstags und sonnabends; der Sonntag war zum Spielen außerordentlich günstig, aber man mußte ihn für besondere Fälle freihalten: für den Besuch von Bekannten, für Theater, und man hielt ihn deshalb für den langweiligsten Tag der Woche. Übrigens spielten sie im Sommer auf dem Lande auch sonntags. Sie waren folgendermaßen aufgeteilt: der dicke und feurige Maslennikov spielte mit Jakov Ivanovič und Evpraksija Vasil'evna mit ihrem düsteren Bruder, Prokopij Vasil'evič."

Die Fabel insgesamt lautet nun: Vier Menschen spielen Jahr für Jahr miteinander Karten und selbst der plötzliche Tod eines ihrer Mitspieler tut ihrer Spielleidenschaft keinen Abbruch. Da in der Fabel schon "ein Beziehungssystem von spezifischer Sinnträchtigkeit" vorliegt, zu der "die besondere Abfolge, die Phasenbildung und auch die zeitliche wie räumliche Umgruppierung des Geschehens"¹ gehört, deutet der Anfang, der ja schon einen bedeutsamen Teil der Fabel skizziert, den weiteren Geschehensablauf im wesentlichen voraus. Die Gleichmäßigkeit der zeitlichen Wiederholung "dreimal in der Woche", das Beibehalten des Ortes, im Winter die Stadtwohnung, im Sommer das Landhaus, verweisen auf den unauffälligen Verlauf der alltäglichen Fabel, die darüber hinaus auf ein Minimum reduziert ist.

Die Knappheit und die Unkompliziertheit der Fabel beruhen einerseits auf der Situation, die sich als unveränderliche Grundsituation überhaupt erweist und sind andererseits in der Statik der Figuren und ihres Handelns begründet, denn sie werden nur im Kartenspiel selbst und auf das Spiel hin orientiert gezeigt.

Auch in der Erzählung *Die Stadt* umreißen wieder die ersten

¹ E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*. (1968) S. 25.

Sätze die "Nuklearform der Geschichte"¹, die ebensowenig außergewöhnlich und komplex ist: "Es war eine riesige Stadt, in der sie wohnten: der Angestellte der Handelsbank und jener andere, ohne Vor- und Vatersname. Sie begegneten sich einmal im Jahr, zu Ostern, wenn beide in ein und demselben Haus, bei den Vasilevskijs, Visite machten. Petrov stattete ihnen auch zu Weihnachten einen Besuch ab, aber jener andere, dem er dort begegnete, kam wahrscheinlich zu Weihnachten nicht zur selben Stunde, und so sahen sie einander nicht " (VII.199). Hier ist die Fabel noch knapper: Jahr für Jahr treffen sich bei einem Osterbesuch zwei Menschen der Großstadt, mit der sich Anonymität und existentielle Unfreiheit des Menschen verbindet. Wie auch in *Der Groß-Schlemm* ist die knappe Fabel Ausdruck der Zuständlichkeit, die in den Erzählungen vorherrschend ist. Sie läßt vermuten, daß die Betonung des Erzählten nicht auf der bewußten Auseinandersetzung eines Individuums mit komplizierten Geschehnissen liegt.

In beiden Erzählungen wird eine Situation geschildert, die zeitlich unbegrenzt und allgemein ist. Dementsprechend ist der Anfang allgemein gehalten, greift nicht zu einem bestimmten Zeitpunkt ein. Wichtig ist der Sachverhalt, das Spiel bzw. die Stadt, die im Titel und im ersten Satz an erster Stelle stehen. Beide Titel benennen einen Objektbereich, der in seiner Wiederholung mit mehr Akzent versehen wird als die Person selbst.. Damit wird von Anbeginn an die wesentliche Bedeutung des Spiels und der Stadt vorausweisend angedeutet, und der konkrete Leser wird ihnen in der Deutung entsprechendes Gewicht geben. Die starke Akzentuierung des gegenständlichen Bereichs läßt auf eine Unterordnung, wenn nicht sogar Abhängigkeit der Figuren schließen. Dieses bestätigt sich durch die Art und Weise, in der die Figuren eingeführt werden.

In *Der Groß-Schlemm* beginnt der erste Satz mit dem zusammenfassenden pluralischen Pronomen "sie". Dieses verallgemeinernde

1 J. Schulte-Sasse, R. Werner, Einführung in die Literaturwissenschaft. (1977) S. 148.

Pronomen wird erst im dritten Satz differenziert und kann nun durch Namensgebung auf bestimmte Figuren bezogen werden. Obwohl jetzt durch die Benennung die Voraussetzungen für "Beseelung" und "Individuation"¹ gegeben wären, stellt Andreev, bis zum Einsatz des Dialogs (I.23), die Figuren kaum in ihrer Subjektivität heraus. Ihre Beschreibung und Vorstellung steht unter dem Diktat des Spiels, das ihr Handeln, Sein und Denken im wesentlichen prägt.

Während der sechs Jahre (I.22), die sie spielen, hat sich für die Spielrunde nichts verändert. Die Verteilung der Spieletage, sowie die Zuordnung der Spieler sind gleich geblieben. Unpersönlichkeit kennzeichnet ihre Beziehung. Sympathie bestimmt nicht die Auswahl des jeweiligen Spielpartners. Die gegenseitige Mißgunst der Geschwister zwingt Jakov Ivanovič und Nikolaj Dmitrievič zum gemeinsamen Spiel, obwohl sie überhaupt nicht harmonieren. Doch die Macht der Gewohnheit erhält diese Spielkonstellation.

Aus der Reihe dieser vier Figuren wird keine besonders hervorgehoben; es kristallisiert sich keine Zentralfigur heraus. Zwar blendet der Autor bei den Geschwistern wenige Details aus ihrem zurückliegenden Leben ein und erweitert somit ihre auf die Geschehensgegenwart beschränkte, einseitige Vorstellung, aber es sind Requisiten ihrer Vergangenheit, die Vergangenes beifügen, ohne es unmittelbar in die dargestellte Situation einzubeziehen.² Sie tragen allenfalls zur andeutenden Vertiefung des Personenbildes bei, verschärfen jedoch den Eindruck der Reduzierung der Figuren auf ein situationspezifisches Dasein, da die Bedeutung der Vergangenheit keine Auswirkungen in die Gegenwart zeitigt. Besonders deutlich wird dies am Beispiel Prokopijs: "Er hatte seine Frau im zweiten Jahr nach der Hochzeit verloren und verbrachte danach ganze zwei Monate in einer Heilstätte für Geisteskranke" (I.22). Diesen Sachverhalt

¹ R. Wellek, A. Warren, *Theorie der Literatur*. (1972) S. 236.

² Vgl. E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*. (³1968) S. 122 - 123.

verkürzt Andreev in dem Adjektiv "düster", mit dem er Prokopij charakterisiert und das allein den Leser bei den leitmotivischen Wiederaufnahmen an die Vorgeschichte erinnert.

Die protokollartige Kürze der Rückgriffe im Gegensatz zu der ausführlichen Darstellung, die die Situation des Spiels gegenwärtigt, unterstreicht des weiteren die geringe Bedeutung des vergangenen Geschehens. Sie haben die Funktion zu zeigen, wie sehr die Personen in ihrem Sein reduziert sind, in dem sie alle sie bedrohenden und belastenden Ereignisse beiseite schieben.¹

Die Vorrangigkeit einer spezifischen Situation, der die Menschen untergeordnet sind, kann auch in *Die Stadt* beobachtet werden. Hier wird sie schon durch das syntaktische Gefüge des ersten Satzes angedeutet. Der Relation von Hauptsatz und hypotaktisch untergeordnetem Relativsatz entspricht das als Einzelobjekt durch das Attribut "ogromnyj" (riesig VII.199) verstärkte Subjekt Stadt und die Unterordnung des pluralen "sie" (VII.199), das erst im zweiten Teil des Satzes nach dem Doppelpunkt in den beiden Personen Petrov und der Namenlose aufgeschlüsselt wird. Im nächsten Satz erfolgt dann eine weitere Differenzierung der additiv nebeneinandergestellten Figuren. Die Identität des grammatikalischen Subjekts mit Petrov deutet daraufhin, daß der Gestalt im Erzählverlauf mehr Bedeutung beigemessen wird als dem Namenlosen.

In beiden Erzählungen wird schon durch die Anfangsbildung deutlich, daß die beschriebene Situation nicht einmalig, sondern wiederholbar ist, und in nuce schon seit Jahren unveränderlich besteht. Dadurch verstärkt sich auch die Beobachtung, daß nicht der Mensch die Situation, sondern die Situation den Menschen bestimmt. Die Unveränderlichkeit wird am Beispiel der Kartenrunde ebenso anschaulich wie in dem Motiv der

¹ In verstärkter Form hat Andreev dieses Thema der Abkapselung des Menschen gegenüber seiner Vergangenheit in *Am Fenster* aufgenommen. In *Der Groß-Schlemm*, wie auch in *Am Fenster* kann der Einfluß Čechovs "Der Mann im Futteral" (*Čelovek v futljare*, 1898) gesehen werden.

zufälligen, aber konstanten Begegnungen in *Die Stadt*. Die Zuständlichkeit wird gerade durch die zeitliche und räumliche Fixierung der immer wiederkehrenden Zusammentreffen zwischen Petrov und dem Namenlosen betont. Diese Gesetzmäßigkeit und der unpersönliche Charakter, der damit verbunden ist, bestimmen auch den Erzählinhalt des zweiten Abschnitts. In drei Sätzen werden fünf Jahre, gleich zehn Möglichkeiten der Begegnung - zu Weihnachten und Ostern - extrem gerafft aufgezählt. Das unpersönliche Verhältnis der beiden Figuren explizit seinen Ausdruck darin, daß erst im vierten Jahr das Gesicht des Namenlosen Petrov bekannt erscheint. Die Gesprächssituation, die sich daran anschließt und die fiktiven Figuren aus der Beschreibung entläßt, unterstreicht zusätzlich die Unpersönlichkeit ihrer Beziehung.

Sowohl in *Der Groß-Schlemm* wie auch in *Die Stadt* wird in den Erzähleinheiten aus der Komplexität des menschlichen Lebens ein Ausschnitt ausgegliedert, der nicht in seiner Einmaligkeit, sondern in seiner konstanten Wiederholbarkeit, trotz der fragmentarischen Charaktere und der Reduktion auf ein Geschehen, eine Vorstellung von der gesamten Daseinsweise der Figuren vermittelt.

In den Anfängen kristallisieren sich die wesentlichen Grundthemen, die in beiden Erzählungen, ungeachtet der unterschiedlichen inhaltlichen Bearbeitungen einander gleichen: die Unpersönlichkeit der menschlichen Beziehungen und die Vereinzelung des Menschen, die in der Großstadt durch die Anonymität des Individuums verstärkt werden.

Auch in der Schlußgestaltung erweist sich die Idee des Statistischen als ein entscheidendes Erzählprinzip.

In *Der Groß-Schlemm* bildet den Schlußsatz eine Frage, die unbeantwortet bleibt: "Und wohnen Sie, Jakov Ivanovič, immer noch in derselben Wohnung?" (I.30). Auf den ersten Blick erscheint diese Frage abrupt und isoliert, sie steht jedoch in assoziativem Zusammenhang mit dem Tod von Nikolaj Dmitrievič. Dieser Tod erhellt durch seine Plötzlichkeit die Hilflosigkeit der Mitspieler und ihr Desinteresse für einander, sie wissen nicht einmal, wo der Tote wohnt. Auch die der Schlußfrage vor-

ausgestellte Frage "und woher nehmen wir jetzt den vierten?" fügt sich in diesen Sinnkontext ein; sie bestätigt die Vorrangigkeit des Spiels.

Die Fragen, ausgelöst durch den Tod, verweisen nicht auf ihn, sondern sind zukunftsbezogen und nur auf den Gedanken ausgerichtet, wie die Spielrunde fortgesetzt werden kann. Dieser Schluß faßt "nicht das Dargestellte zusammen", sondern deutet "auf Kommendes" und betont das "epische Weiterschreiten"¹.

Trotz des einschneidenden Erlebnisses, das die Möglichkeit der situativen und persönlichen Veränderung in sich birgt, erweitert Andreev den Schluß nicht um diese Dimension, sondern betont die gleichbleibende Abhängigkeit der Personen vom Spiel und ihr mitmenschliches Versagen. "Nikolaj Dmitrievičs Tod hilft bis zum Schluß, das Wesen der Beziehungen zwischen den Vertretern des kleinbürgerlichen Milieus aufzudecken, zu zeigen, wie einsam diese Menschen, wie fremd einander, und wie seicht ihre Interessen sind."²

Anders als in *Der Groß-Schlemm*, wo die Determination der Menschen durch das Spiel im wesentlichen noch als durch sie selbst verschuldet betrachtet wird, verschärft Andreev in *Die Stadt* die Abhängigkeit des Menschen dadurch, daß ihm nicht einmal die Möglichkeit verliehen wird, der Unfreiheit in der Stadt zu entfliehen. Der Schluß greift hier noch stärker als in *Der Groß-Schlemm* auf den Anfang zurück, da die beiden den Anfang konstituierenden Elemente, die Stadt und die Begegnungen, wiederaufgenommen werden. In der Ausführlichkeit ihrer Beschreibung aber läßt sich eine andere Gewichtung beobachten. In nur zwei Sätzen wird die stetige Wiederholung der Begegnungen Petrovs und des Namenlosen angedeutet: "Dann erschien einmal jener andere nicht, und dann kamen beide, aber zu verschiedenen Stunden, so daß sie sich nicht begegneten. Und dann erschienen sie überhaupt nicht mehr, und die Vasilevskijs sahen sie nie wieder, merkten es aber nicht, weil zu ihnen viele Leute kamen,

1 W. Kasack, *Der Stil K. G. Paustovskijs*. (1971) S. 193.

2 L. A. Iezuitova, *Tvorčestvo L. Andreeva (1891 - 1904)*. (1967) S. 152.

und sie nicht alle im Gedächtnis behalten konnten " (VII.204). Daran schließt sich die weit ausführlichere und detailliertere Schilderung der Stadt an, deren Weiterentwicklung, Vergrößerung und Bereicherung im Gegensatz zu der farblosen, eintönigen und gleichbleibenden Seinsweise des Menschen steht.

Der abschließende Abschnitt, der einen schlußpunktartigen Schluß bildet, weist durch seine präsentische Bildung über das fiktional Erzählte hinaus, verallgemeinert und verdeutlicht auch im Stilistischen den Gegensatz von Vergänglichem, das durch den Menschen, und von Bestehendem, das durch die Stadt repräsentiert wird. Die am beispielhaften Einzelschicksal dargestellte Vergänglichkeit wird durch die Kontinuität der Stadt unterstrichen, deren Straßenlärm "weder am Tag noch in der Nacht verstummt" (VII.205).

Die Gestaltung der Anfänge und Schlüsse ist in beiden Erzählungen dadurch geprägt, daß der durch sie eingeleitete und beendete Ausschnitt von der Vorstellung der Wiederholung des ewig Gleichen bestimmt ist. Wird die Beschwörung der Wiederkunft des ewig Gleichen in *Der Groß-Schlemm* noch von einer Figur ausgesprochen, so ist sie in *Die Stadt* entpersonalisiert und zum beherrschenden Gesetz erhoben.

Dieser Gedanke der zyklischen, unabwendbaren Wiederkehr der Situation, von der der Einzelne abhängig ist und durch die er bestimmt wird, entwickelte sich bei Andreev sicherlich aufgrund seiner Beschäftigung mit Schopenhauer und Nietzsche.¹

Andreev, der in seinen Feuilletons häufig Gedanken, die in seinen Erzählungen anklingen, extensiver darstellt, verarbeitet die Vorstellung des Zyklischen auch in *Im Kreis* (V krugu, o.D.). Schon im Titel ist das Bild des Kreises explizit, in dem Text selbst spiegelt es sich in den inhaltlichen und syntaktischen Wiederholungen wieder. Hier vertieft Andreev den

¹ Die Beschäftigung Andreevs mit Schopenhauer und Nietzsche ist durch ihn selbst, wie auch die Aussagen anderer belegt.

In seinen Erzählungen ist der Einfluß Nietzsches vor allem in *Die Erzählung über Sergej Petrovič* durch ein Zitat aus "Also sprach Zarathustra" direkt, in anderen wie *Der Gedanke* mittelbar.

Gedanken noch dahingehend, daß die Wiederkehr und die Wiederholung von Ereignissen, menschlichen Erlebnissen und Worten nicht nur auf die Gegenwart des jeweiligen Lebens beschränkt sind, sondern bis in unendliche Zeiten zurückreichen. Dies klingt in dem Schlußsatz des Feuilletons an: "Haben Sie nicht manchmal ein solches Gefühl: als ob man schon 1000 Jahre lebt, alles weiß, über alles gesprochen hat. Sogar dies, bezüglich der 1000 Jahre, als ob ich das schon irgendwann einmal Ihnen gesagt hätte...?" (VI.185).

Den Gedanken der Unveränderlichkeit der menschlichen Situation hat Andrejev auch in *Die Verteidigung* (Zaščita, 1898), in *Das Engelchen* (Angeloček, 1899), in *Der Freund* (Drug, 1899), in *Peterchen auf dem Lande*, in *Das erste Honorar*, in *Kusaka* (1901) in einer etwas modifizierten Form dargestellt.

Diese Modifikation äußert sich formal in der veränderten Bildung von Erzählschlüssen, die spiralenartig auf den Anfang zurückgeführt werden, inhaltlich in der stärkeren Betonung der existentiellen Seinsweise des Menschen.¹

In der Beispielerzählung *Im Keller* entwirft Andrejev das Bild eines Menschen, dessen Angst vor dem Leben und dessen Todesgewißheit beim Anblick eines neugeborenen Kindes in Hoffnung verkehrt werden. In dieser Wiedergabe der Fabel, die ebenso einfach wie kurz ist, wird schon deutlich, daß der Erlebnis- und Gefühlswelt einer Figur, und zwar des Protagonisten, mehr Gewicht beigemessen wird.

Wie auch in den oben behandelten Erzählungen setzt Andrejev wieder mit einem Personalpronomen statt der konkreten Benennung ein. "Er hatte stark getrunken, hatte die Arbeit und die Bekannten verloren und war in einen Keller gezogen, wo er nun mit Dieben und Prostituierten seine letzten Habseligkeiten durchbrachte" (I.153). Auf die Häufigkeit pronominaler Anfänge um 1900 hat Rasch aufmerksam gemacht und sie als ein Mittel "des abrupten Einsatzes"² charakterisiert. Die Unmittelbarkeit

1 In *Kusaka* bildet die Zentralfigur kein Mensch, sondern ein Hund.

2 W. Rasch, Eine Beobachtung zur Form der Erzählung um 1900. In: *Stil- und Formprobleme in der Literatur*. Hrsg. P. Böckmann. (1959) S. 450.

des Anfangs wird jedoch in *Im Keller* durch Informationen aufgefangen, die einen Überblick über den Menschen und seine Situation geben. Er wird als Anfangssatz empfunden und vermittelt nicht den Eindruck "in einem Zusammenhang zu stehen"¹. Es ist ein Anfang, der eine Situation herausstellt, die nicht einmalig ist, sondern wie schon in den anderen Erzählungen grundsätzlichen Charakter hat und in der äußerst reduzierten und gerafften Beschreibung des Lebenslauf des Mannes, die für den weiteren Erzählverlauf wesentlichen Faktoren enthält, die direkt oder indirekt immer wieder im Text aufgenommen werden. Der Anfangssatz erfüllt in diesem Sinne die Funktion, "Voraussetzung und Material"² für den sozialen und personalen Entwurf des Hintergrunds zu sein.

Während in *Der Groß-Schlemm* und in *Die Stadt* der Eingangssatz in den folgenden Sätzen erläutert und vertieft wird, heben sich in *Im Keller* die folgenden drei Abschnitte, die noch zur Exposition zählen, stilistisch und inhaltlich von dem Anfangssatz ab. Die in ihm angesprochene soziale Situation, die den Kellerbewohnern gemeinsam ist, wird nun auf die spezifische existentielle Situation eines Menschen konzentriert: Der Mensch zwischen Leben und Tod. Ohne die Figur ihrer Anonymität zu entheben - die Benennung Chižňakov erfolgt erst später (I.154) - und ohne sie plastisch zu gestalten, vermittelt die Schilderung einen Eindruck von der Erfahrung des Todes. Der starken Raffung im ersten Satz steht nun die verweilende, ausführlichere Beschreibung entgegen, in der die Vergleiche und die expressive Semantik, die vor allem bei der Wiedergabe der

1 W. Rasch, Eine Beobachtung zur Form der Erzählung um 1900. (1959) S. 452. Vgl. jedoch den Anfang von *Im Frühling*, in der das Statische nicht überwiegt und die den von Rasch charakterisierten Anfängen mehr gleicht. "Als es dunkelte und in den Zimmern das Licht angezündet war, holte er unter dem Bett die festen, wasserdichten Stiefel hervor und wollte sie anziehen" (VIII.95).

Die Einstellung auf einen Augenblick und das Erzählen eines einmaligen Vorgangs ist u.a. Voraussetzung für die "abrupten Einsätze".

2 H. Piwitt, Zum Problem des Romaneingangs. In: *Akzente* 8.1969 S. 233.

Halluzinationen und Träume verwendet wird, die Situation eindringlich vergegenwärtigen. Der Vergleich z.B. des Todes mit dem lauernden "grauen Raubvogel" (I.153) und die Metapher des "bleichen Hauptes mit den Augen eines gehetzten Tieres", die Chižňjakov charakterisieren, verstärken den Eindruck seiner Hilflosigkeit angesichts des Todes und betonen die Unvermeidbarkeit des Todes.

Die Segmentierung des Anfangs ist in den Erzählungen, in denen nicht wie in *Die Stadt* etc., die stetige Wiederholbarkeit und Gesetzmäßigkeit gleichbleibender Situationen die Struktur bestimmt, eindeutiger. In *Im Keller* setzt Andreev eine deutliche Zäsur, die die Konfliktsituation der verallgemeinerten Darstellung enthebt. Sie besteht in dem Satz "man muß leben" (I.154), der sich deutlich von dem fortlaufenden Text abhebt, und in dem die existentielle Situation des Mannes zusammengefaßt wird.¹ Dieser Satz bildet den Übergang zu dem konkreten und zeitlich begrenzten Geschehen, das durch den Tagesbeginn und das Aufwachen der Hauptfigur auch inhaltlich markiert ist.

Der Erzähleinsatz dieser Erzählung gleicht in einem wesentlichen Punkt den oben behandelten Erzählungen: die Figuren werden von Anfang an als einer Situation untergeordnet dargestellt. Die Gebundenheit an diese Situation, die in *Im Keller* zur existentiellen Situation überhaupt vertieft wird, erweist sich auch in der Gestaltung des Schlusses.

Der Schluß setzt wiederum mit einer zeitlichen Bestimmung - der Nacht - ein; der in der Erzählung wiedergegebene Tag findet seinen Abschluß. Die retardierende Kommentierung der szenischen Anmerkung "die Nacht kam" (I.161), die sie vom rein Szenischen löst und bedeutungstragend vertieft, stimmt den Leser auf das Ende ein, das nicht Leben, sondern Tod be-

¹ Das im Archiv CGALI aufbewahrte Manuskript zeigt, daß dieser Satz eine spätere Zufügung ist, die einzige in dem ersten Abschnitt, in dem ansonsten nur zwei stilistische Varianten vorkommen. Die Erweiterung um diesen Satz zeigt einerseits das Anliegen Andreevs, diesen Gedanken verstärkt hervorzuheben, andererseits verbindet sich damit die Gefahr - häufig bei Andreev - des Überdeutlichen und damit der Redundanz.

deutet. Dabei konzentriert Andreev die Aussagen nicht auf Chižnjakov, sondern überträgt die Wirkung der Nacht, deren charakterisierende Attribute das Böse, die Grausamkeit und die Gefahr sind, auf die Menschen allgemein. "Die Nacht kam. Sie kam schwarz und böse wie alle Nächte und breitete Dunkel über die weiten Schneefelder, und voller Furcht erstarrten die einsamen Zweige der Bäume, jener, die als erste die aufgehende Sonne begrüßen. Mit dem schwachen Schein ihrer Öllämpchen kämpften die Menschen gegen die Nacht an, doch sie, stark und böse, umgürtete die einsamen Lichter mit einem ausweglosen Kreis und erfüllte die Menschenherzen mit Finsternis. Und in vielen Herzen löschte sie die schwachen, glimmenden Funken" (I.161). Erst danach leitet der Autor wieder zum Einzelschicksal über.

Mit der nahezu wörtlichen Wiederaufnahme des für das Erzählthema bedeutsamen Satzes, der am Anfang steht und die Erzählung abschließt "und an dem Kopfende des Bettes saß bereits lautlos der raubgierige Tod und wartete - ruhig, geduldig, beharrlich" (I.161) nimmt Andreev wieder das Eingangsthema auf und führt in die Ausgangssituation zurück.¹

Das Motiv der Nacht, das wie schon zu Beginn der Erzählung - "und der Tod lauerte bereits auf ihn wie ein grauer Raubvogel, der blind ist im Sonnenlicht und scharfsinnig in schwarzen Nächten" (I.153) - ausdrücklich mit dem Tod in Verbindung gebracht wird, verstärkt den Eindruck seiner Unausweichlichkeit und überdeckt das Bild des zu scheinbar neuem Lebensmut erwachten Menschen.

Die These Ačatovas, daß man Andreevs Erzählung in die Reihe solch lebensbejahender Werke Gor'kijs, wie "Die Geburt des Menschen", "Strasti-Mordasti", "Wie sie Semaga fingen" stellen kann², läßt die tragende Funktion des Todes und die des Schluß-

1 Am Anfang lautet der Satz "und der Tod lauerte bereits auf ihn (...), nachts setzte er sich lautlos an das Kopfende seines Bettes, saß lange, bis zum Morgengrauen, und war ruhig, geduldig und beharrlich" (I.153).

2 A. A. Ačatova, Značenie obraza-simvola v rannich rasskazach L. Andreeva. In: Uč. zap. tomskogo gos. u-ta 1966.62. S. 210.

satzes außer acht.

In den "Ringschluß" werden jedoch zwei Ebenen projiziert, da der Schluß nicht unmittelbar in den Anfang verhakt wird, sondern "in eine neue Ebene ausmündet"¹. Diese Ebene entspricht der veränderten seelischen Verfassung des Mannes, wodurch eine Offenheit angedeutet wird, die zusammen mit der Geschlossenheit die entscheidenden Merkmale des Ringschlusses bilden. Das konkrete Geschehen findet seinen Abschluß, eröffnet jedoch ein Moment, das der Phantasie des Lesers überlassen bleibt. Auch Iezuitova betont die Doppeldeutigkeit der Erzählschlüsse, in denen "einerseits das Thema des triumphierenden Bösen deutlich durchklingt, aber andererseits - nicht weniger stark - die Bestätigung des Lebenswillens, des Handelns und des Kampfes als Sinn des menschlichen Daseins vernehmbar ist"².

Diese Mehrdeutigkeit wird jedoch durch die enge Bezogenheit von Anfang und Schluß relativiert, und zwar durch die Betonung des "Bösen" und den Tod. Das Merkmal der Geschlossenheit ist dominanter als das der Offenheit, denn die existentielle Ausgangssituation erweist sich als bestimmender als die seelische Veränderung Chižnjakovs. Und die Phantasie des Lesers wird durch die markante Stellung desjenigen Satzes, der die Unveränderlichkeit der Eingangssituation signalisiert, gleichsam gelähmt.

Der äußerlichen Zuständlichkeit wird in *Der Groß-Schlemm* und in *Die Stadt* eine innere Unbeweglichkeit des Menschen zur Seite gestellt, die in den Erzählungen vom Typus *Im Keller* zwar auch stark ausgeprägt ist, doch durch den Entwurf von innerseelischer Erschütterung des Menschen abgeschwächt wird. Diese Erschütterung vermag jedoch keine Entschlußkraft und Entscheidungsfreiheit des Menschen auszulösen, da er in erster Linie von den äußeren Umständen abhängig ist und durch sie determiniert wird.

Das Schwergewicht des Erzählens liegt daher auf dem "Verdeutlichen, Zeigen, Anschaulich-machen"³ einer Situation, und

1 E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*. (1968) S. 162.

2 L. A. Iezuitova, *Tvorčestvo L. Andreeva (1891 - 1904)*. (1967) S. 156.

3 E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*. (1971) S. 68.

darauf, die Figuren in ihrer Gebundenheit zu zeigen; keine von ihnen "ringt nach einem Entschluß, entschließt sich und schreitet sodann zur Tat"¹. In dieser Hinsicht kann aus dem Verhältnis von Anfangs- und Schlußbildung, in dem die Unveränderlichkeit als vorherrschendes Prinzip in der Unfreiheit des Menschen und seiner Isolation zum Ausdruck kommt, die Intention Andreevs abgelesen werden, einen Eindruck zu vermitteln und ein Bild zu entwerfen, jedoch nicht zu analysieren und neue Wege des Auf- und Umbruchs zu skizzieren.

2. Geschehensführung

In den Erzählungen, für die das statische Prinzip bestimmend ist, soll nicht von "Handlung", sondern von "Geschehen" gesprochen werden.

Hegel, der in seinen Vorlesungen zur Ästhetik ausführlich auf die Bestimmung des Begriffs "Handlung" eingeht, stellt diesem eine Definition der Situation voraus, die schon die Beziehung von Situation und Handlung andeutet: "(...) die Situation ist die Mittelstufe zwischen dem allgemeinen, in sich unbewegten Weltzustande und der in sich zu Aktion und Reaktion aufgeschlossenen konkreten Handlung, weshalb sie auch den Charakter sowohl des einen als des anderen Extrems in sich darzustellen und uns von dem einen her zu dem anderen hinüberzuleiten hat."²

Aus der Situation, die in sich ruhend und zuständlich ist, führt also Handlung, die stets mit der Vorstellung von Handeln aus eigener Entscheidung und der Orientiertheit an einem Telos verknüpft ist. Das Handeln verbindet sich mit dem Interesse und dem Zweck, die Situation in eine grundlegend veränderte Situation zu überführen. Dies heißt jedoch nichts anderes als Zielstrebigkeit und Entwicklung.

¹ E. Staiger, Grundbegriffe der Poetik. (1971) S. 126.

² G. W. P. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik. In: Werke in zwanzig Bänden, (1970) Bd. 13. S. 261.

Diese Charakteristika des Handelns treffen nun keineswegs für die oben analysierten Erzählungen zu. Das zeigen einmal die grundsätzliche Gestaltung des Schlusses, der entweder auf die Fortdauer und die Konstanz der Grundsituation verweist oder ringförmig wieder in den Anfang mündet, zum anderen die Konzipierung der Figuren als unfreie Menschen. Ihre Aktionen und Reaktionen verwandeln sich nicht in zielgerichtetes Handeln, um die Situation zu überwinden, sondern dieses wird durch die Situation gelenkt und durch sie bestimmt.

Von diesen Überlegungen ausgehend, erscheint es adäquater, in diesen Erzählungen nicht von Handlung, sondern - neutral - von Geschehen zu sprechen. Dabei ist die Relation von Geschehen und Situation folgendermaßen zu verstehen: "Situation und Geschehen verhalten sich zueinander wie Reflexion und Handlung; im Begriff schließen sie sich aus, in der Erfahrung lösen sie sich ab: das Geschehen mündet in eine Situation, die Reflexion und Überblick erlaubt, und die Situation löst sich in Geschehen auf, das die Momentaufnahme wieder in Handlung und Veränderung überführt."¹ Damit sind zwei Spannungsfaktoren angedeutet, der eine ergibt sich aus dem "transitorischen Charakter"² von Situation zu Geschehen, der zweite liegt in der Situation selbst, denn das dargestellte Bild enthält schon die Momente der Anspannung und der Nichtübereinstimmung, kurz die einer Polarität.

In den oben behandelten Erzählungen konnte schon bei der Analyse der Anfangsgestaltung jeweils eine solche inhärente Kontrastierung zweier Bereiche festgestellt werden, die das Spannungsfeld markiert. In *Die Stadt* zeigt es sich als Dualität zwischen Mensch und Stadt, in *Der Groß-Schlemm* besteht es in der Abkapselung der Menschen im Spiel von der personalen und dinglichen Umwelt, in *Im Keller* ist es die Spannung zwischen Leben und Tod.

Da diese Polarisierung kein ausschließliches Kriterium der

1 D. Schnetz, *Der moderne Einakter*. (1967) S. 25.

2 Ebd. S. 25.

statischen Erzählweise ist, kommt es im wesentlichen darauf an, wie die Spannung zwischen Situation und Geschehen und die in der Situation selbst verankerte Spannung aufgelöst, ob sie überhaupt einer Lösung zugeführt wird. Die Betrachtung der Erzählschlüsse in ihrem Bezug zu den Anfängen hat verdeutlicht, daß eine Lösung der situationsinhärenten Spannung nicht gegeben wird. Alle diese Erzählungen verbindet die Unauflöslichkeit der die Anfänge konstituierenden Faktoren, die die Situation markieren und sich, trotz der erzählten Modifikationen einiger Geschehenselemente, die die anfängliche Situation in eine zweite überführen können, nur unerheblich verändern. Die neue Situation ist entweder kontrastiv zur ersten gebildet, oder die Ausgangskonfiguration wird unter verschiedenen Aspekten wiederholt und scheinbar aufgebrochen. Daraus ergibt sich die Bildung von Vorgängen, die jedoch nicht als Handlung begriffen werden können, da sie nicht aus etwas resultieren, das Konsequenzen nach sich zieht. Zudem verbindet sich die Vorstellung einer Handlung stets mit dem Handeln aus eigener Entscheidung, d.h. eine oder mehrere Figuren versuchen auf ihre Umwelt einzuwirken, um Veränderung zu erreichen. Die Unauffälligkeit der zu Beginn erzählten Situation des Kartenspiels in *Der Groß-Schlemm* und der Begegnung in *Die Stadt* erweist sich erst in der Retrospektive dem Leser als vordergründig, denn in den scheinbar konfliktlos erzählten Szenen liegen schon die wesentlichen Merkmale verborgen, die zur Entlarvung der an sich harmonischen Begebenheiten beitragen. Doch kristallisieren sich die Spannung allgemein und die gespannte Lage der Figuren erst im Verlauf der Erzählungen heraus. Diese Spannung entwickelt sich nicht im linearen, kausal fortschreitenden Erzählen, sondern wird in einem Nebeneinander von Szenen aufgedeckt. Dabei gleichen diese Szenen im wesentlichen immer wieder der Grundsituation, blenden nur einen neuen Aspekt ein. Sie sind letztlich Variationen der zu Anfang dargestellten Szene.

So sind in der Erzählung *Der Groß-Schlemm* zwischen die dreimalige Wiederholung "so spielten sie im Sommer und im Winter, im Frühling und im Herbst" (I.22.23.25) scheinbar wahllos und zusammenhanglos einzelne Szenen eingespannt, in denen die

Berichtsschicht die Dialoge überwiegt. Jede Szene bildet ein in sich geschlossenes Gefüge, das meist durch unbestimmte Zeitangaben eingeleitet wird. Es ist ein Kaleidoskop von Eindrücken und Einzelbeobachtungen, das durch zeitliche Neueinsätze lexikalisch gestützt wird, z.B. "Manchmal ereignete sich auch etwas, das aber mehr lustigen Charakter hatte" und nur zwei Sätze später "besondere Aufregung gab es bei allen Spielern, wenn..."; die Aufzählung schließt dann einen Satz später mit der Feststellung ab: "Im allgemeinen jedoch verhielt man sich zum Spiel ernst und tiefsinnig" (I.25). Das Nebeneinander und nicht kausal sich entwickelnde Nacheinander der Szenen bestimmt die Geschehensführung, wie es in den oben zitierten - einer halben Textseite entnommenen - Beispielen deutlich wird. Aus den steten Wiederaufnahmen einzelner Szenen wird, trotz aller Variationen, eine Gesetzmäßigkeit herauskristallisiert, die dem Spiel mit den Karten gleicht. "Die Karten wurden unendlich verschiedenartig kombiniert, und diese Mannigfaltigkeit unterlag weder einer Analyse noch Regeln, war aber zugleich gesetzmäßig" (I.25). Gesetzmäßigkeit trotz unendlicher Vielfalt. Es ist die Umkehrung des menschlichen Lebens, das wegen seiner Vielfältigkeit, mit der Ängste und Gefahren verbunden sind, die Flucht in die Gesetzmäßigkeit sucht. "Und in dieser Gesetzmäßigkeit bestand das Leben der Karten, das sich vom Leben der damit spielenden Menschen unterschied" (I.25).

Die Szenen bilden Inseln einer trügerischen Ruhe, in die weder politische, z.B. die Dreyfus-Affäre (I.24-25), noch soziale Anspielungen, wie auch menschliche Aufregungen Einlaß finden. Formal drückt sich dies in der Geschlossenheit der die Spielsituation vergegenwärtigenden Passagen aus, die sich auch in der räumlichen und personalen Gleichförmigkeit bestätigt: keine der Figuren wird während der sechs Jahre gemeinsamen Spiels ausgetauscht, kein Ortswechsel findet statt.

Wenn äußeres Geschehen und innerseelische Vorgänge geschildert werden, dann immer im strengen Abhängigkeitsverhältnis von der Grundsituation. Deshalb verquicken sich weder die

Rückgriffe¹, noch die Anspielungen auf die Erlebniswelt der Figuren zwischen den regelmäßigen Treffen mit der Grundsituation selbst. Erzähltechnisch heben sich die Anspielungen wie auch die Rückgriffe durch ihre Kürze und Vordergründigkeit ab; es sind Einschübe, die, stark gerafft, kaum eine Vorstellung von den komplexen historischen und sozialen Gegebenheiten der Figuren und ihrer Zeit vermitteln.

Als Beispiel für die Nichtverflechtung von Spielgegenwart und Geschehen außerhalb der Spielrunde kann der Vorfall um Nikolaj Dmitrievič gelten. Nach zwei Wochen Abwesenheit nimmt er das Spiel wieder auf, doch die Spuren einer starken seelischen Erschütterung zeichnen sein Gesicht, dessen "rosige Wangen... grau geworden waren". Auf die erläuternde Mitteilung hin, daß "sein ältester Sohn wegen irgendetwas verhaftet und nach Petersburg gebracht worden sei" (I.26), zeigen die Mitspieler keine mitfühlende Reaktion, sondern sorgen sich um den ungestörten Spielablauf.²

Die Distanz zwischen der Erlebniswelt Nikolaj Dmitrievič und der Welt des Spiels, die nie ausgeglichen wird, verdeutlicht Andreev auch dadurch, daß er alle Aussagen zur Erlebniswelt im Unterschied zu denen zur Spielwelt nicht als direkte Aussagen der fiktiven Figuren wiedergibt.³

Die lockere Aneinanderreihung der verschiedenen Erzählphasen, die durch unbestimmte zeitliche Angaben auf einer horizontalen Achse verbunden werden, entspricht keiner kausalen Entwicklung, sondern unterstreicht die "Zuständlichkeiten", die "in einem quasi zufälligen Zeitausschnitt dargeboten werden"⁴. Damit korreliert auch die Selbständigkeit der Phasen, denn keine folgt notwendigerweise auf oder durch die Vorhergehende. Es ist

1 Vgl. II. 1. S. 4 - 5.

2 Der zeitgenössische Leser Andreevs verband sicherlich mit der Aussage der Verhaftung des Sohnes die Bestrafung für ein politisches Vergehen. Die Übersiedlung nach Petersburg bedeutete meist die Haftverlagerung in die Peter-Pauls-Festung.

3 Vgl. I. 24.27.

4 E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, (1968) S. 29. Weitere Beispiele aus dem Text: "diesmal geschah es" (23); "manchmal..." (24); "Einmal..." (26); (25); "manchmal..." (26).

das Gestaltungsprinzip einer losen Verknüpfung der einzelnen Szenen, die nur mittelbar aufeinander verweisen. Zusammengehalten werden sie durch die Konstanz der Grundsituation des Spiels und der Figuren, wie auch durch eine Intensivierung des Erzählvorgangs. Diese inhaltliche Steigerung beeinflusst die Selbständigkeit der Szenen insofern, als sie nicht beliebig umgestellt werden können, wenn es auch prinzipiell einerlei ist, ob z.B. die Darstellung des Verhältnisses der Spieler zu den Karten, am Anfang oder in der Mitte der Erzählung erfolgt, da die grundsätzliche Determination der Figuren durch das Spiel hier am Beispiel der Karten betont werden soll. "Die Menschen wollten und erstrebten von ihnen das ihrige, die Karten aber taten das ihrige, als hätten sie ihren eigenen Willen, ihren Geschmack, ihre Sympathien und Launen." (I.25).

Mit einer präzisen Zeitangabe "aber am Donnerstag, den 26. November" (I.27) leitet Andreev die Szene ein, die den Ereignispunkt der Erzählung ausmacht. Durch den Kontrast der unvermuteten, überraschend genauen zeitlichen Fixierung und der vorausgehenden vagen zeitlichen Einteilung des Geschehens wird der Leser auf die kommende Szene besonders aufmerksam gemacht. Die genaue Datumsangabe steht im Text isoliert, hat aber innerhalb des Erzählgerüsts die Funktion einer einschneidenden Zäsur: es wird eine wichtige Begebenheit angekündigt, die in dem vorausgehenden Absatz durch die Konzentration des Erzählens auf Nikolaj Dmitrievič, seiner Krankheit und auf die vermenschlichten Karten, die sich ihm gegenüber "wie früher gleichgültig und manchmal boshaft - spöttische" verhalten, worin "etwas Schicksalhafteres, Verhängnisvolles" (I.27) liegt, vorbereitet ist. Die daran anschließende Szene, die den Tod Nikolaj Dmitrievičs beinhaltet, mündet denn auch unmittelbar in den Abschluß der Erzählung ein.

Eine Bestimmtheit der Situation, welche durch die parataktische Fügung der einzelnen Erzählphasen verstärkt wird und welche wiederum Determination und Ausweglosigkeit des Menschen bedeutet, charakterisiert auch *Die Stadt* und prägt ihren Aufbau.

Am Beispiel der Stadt veranschaulicht Andreev die physische und psychische Unfreiheit des Menschen, den angesichts der

Häuser das Gefühl übermannt, "als müsse er ersticken und erblinden" (VII.201).

Anders als in *Der Groß-Schlemm* begibt sich der Protagonist Petrov nicht freiwillig in die Unfreiheit. In der grundsätzlichen Auffassung jedoch, daß sich die "menschliche Substanz (...) in den verschiedenartigsten Situationen als unveränderlich erweist"¹ gleichen sich die Erzählungen.

Wieder verläuft die parataktische Aufeinanderfolge einzelner Ausschnitte aus dem Leben des Protagonisten Petrov auf einer horizontalen Achse, die jedoch anders als in *Der Groß-Schlemm* keinen Einschnitt durch ein unerwartetes Ereignis erfährt, sondern mit Petrovs Tod allmählich in den Schluß mündet. Die horizontale Achse wird durch die alternierende Abfolge von den geschilderten Begegnungen Petrovs mit dem Namenlosen und der Konfrontationen mit der Stadt segmentiert. Abermals unterliegt der Geschehensablauf dem Prinzip der Reihung und nicht dem Prinzip der Kausalität. Die inhaltliche Steigerung wird durch den Gegensatz erreicht, der auf der Einförmigkeit der Begegnungen und der sich steigernden Beängstigung durch die Stadt beruht. Diese Bedrohung wird vornehmlich aus der Perspektive der Erzählfunktion und nicht aus der Petrovs gezeigt. Dadurch wird die existentielle Bedrohung durch die Stadt verallgemeinert und nicht auf die Perspektive Petrovs beschränkt. Diese Verallgemeinerung bedingt die flache Darstellung des Protagonisten, der weniger in seiner Individualität als in seiner Typenhaftigkeit herausgestellt wird, und damit stellvertretend für jede andere, beliebige Figur gelten kann.

Die prinzipielle Austauschbarkeit Petrovs bekundet sich nachdrücklich in seiner Charakterisierung. Erstens unterstreicht Andrejev das Moment, daß "er sich von den anderen nicht unterschied" (VII.199-200), zweitens stellt er ihn als ein keine Entscheidung treffendes Individuum dar. Er reduziert die Gestaltung Petrovs im wesentlichen auf dessen gestörte Beziehung zur Umwelt und Gesellschaft. Diese Reduktion klammert auch jegliche

¹ K. Migner, *Theorie des modernen Romans*. (1970) S. 37.

spezifizierende Beschreibung Petrovs aus; weder ein Blick in die Vergangenheit noch der Einsatz von tragenden Dialogen runden den Entwurf der Figur ab.

Die zentrale Aussage wird von der Wiedergabe des prinzipiellen und allgemeinen Erlebens der Stadt getragen, das paradigmatisch und nicht an ein Individuum gebunden, gesehen wird. Deshalb erfährt die Schilderung der Stadt mehr Nachdruck und Expressivität als die der Figur. Die Stadt wird dabei nicht in ihrer faktographischen Genauigkeit entworfen, sondern in ihrem emotionalen Aussagewert. Ihrer Beschreibung unterliegt die Intention, die Intensität des Erlebens der Stadt und ihre für den Menschen schicksalhafte Bedeutung zu zeigen. "Die Stadt war riesengroß und dicht bevölkert, und in dieser Menschenmenge und Riesenhaftigkeit lag etwas Beharrliches, Unüberwindliches und Gleichgültig-Grausames" (VII.200). Dieses wird nicht vom Standpunkt Petrovs aus gesehen, sondern ist Aussage des objektivierenden und verallgemeinernden Berichttextes.

Auch die Schilderung der Straßen "und es schien, als bemühten sie sich alle in panischem Schecken, vom Zentrum hinaus aufs freie Feld zu fliehen, konnten aber den Weg nicht finden und verwirrten und rollten sich zusammen wie Schlangen und zerschnitten einander und strebten in hoffnungsloser Verzweiflung rückwärts" (VII.200) ist trotz des einschränkenden "und es schien" nicht an die Erlebnisweise einer Figur gebunden, sondern leitet in seiner relativierenden Aussage zu der psychologisierenden, personifizierenden Schilderung der Straßen aus der Perspektive der Erzählfunktion über. Das "scheinen" räumt eine Distanz ein, die aber weiter unten, wo die Figur Petrov in den beschreibenden Text wieder aufgenommen wird, durch die Schilderung der Wirkung der Stadt und der Straßen auf ihn, wieder verkürzt wird. Jetzt ist die Vorstellung von der Stadt in ein Subjekt projiziert. Sie eliminiert aber nicht den vom Subjekt unabhängigen allgemeinen Eindruck, sondern verstärkt ihn.

Auch in *Der Groß-Schlemm* werden die Karten weniger als Objekte, denn als Beseeltes beschrieben, nur wird es hier meist in die Vorstellung der Figuren übertragen: "Die Karten hatten in
70

ihren Augen längst die Bedeutung einer leblosen Materie verloren, und jede Farbe und jede Einzelkarte in einer Farbe war streng individuell und lebte ihr eigenes Leben" (I.25).

In beiden Erzählungen bilden jeweils die zitierten Textstellen gewissermaßen einen inhaltlichen Höhepunkt, da sie die Abhängigkeit der Figuren von der Stadt bzw. den Karten bis zur Umkehrung der gewohnten Vorstellung von Belebtem und Unbelebtem veranschaulichen. Die Figuren sind zu Marionetten erstarrt, deren Bewegungen und Reaktion von den Karten bzw. der Stadt geleitet werden. Während bei Gogol', wie auch bei Čechov¹ die intensivierete Darstellung von Objekten durch sie personifizierende Merkmale noch ein Mittel des humoristischen Erzählens ist, dient sie bei Andreev dazu, die "aggressive Dynamisierung der Umwelt" und die "Umpolung des Subjekts zum mehr oder weniger passiven Objekt der zum Subjekt gewordenen 'Mitwelt'"² zu veranschaulichen.

Da das Objektgeschehen nun die Handlungsmöglichkeiten der Figuren ausschließlich lenkt, bildet es nicht mehr die Hintergrundfolie, sondern ist dominierender Bestandteil der Vordergrundsebene. "Die Aufmerksamkeit des Lesers wird nicht auf das innere Dasein und Schicksal der Helden gerichtet, sondern auf das, was sie tun, was durch sie oder was mit ihnen geschieht - kurz auf das Geschehen weit mehr als auf die Art und Weise, wie das Geschehen von ihnen erlebt wird."³

Der Vergleich dieser Erzählungen mit *Im Keller* und *Peterchen auf dem Lande*, die nun in die Analyse miteinbezogen werden, zeigt, daß in ihnen der Primat der Begebenheiten über die innerseelische Darstellung der Figuren schon eingeschränkt ist. Dabei wird jedoch die Bedeutung, die den sozialen Determinanten beigemessen wird, nicht verringert. Doch wird der Perspektive des Innensichtsstandortes mehr Platz eingeräumt. Außerdem verändert sich der Aufbau der Erzählungen. Während in *Der Groß-*

1 Vgl. Bicilli, A. P. Čechov. (1966) S. 54.

2 S. Vietta/H.-G. Kemper, Expressionismus. (1975) S. 43.

3 K. Hamburger, Beobachtungen über den urepischen Stil. In: Trivium 6.1948.2. S. 91.

Schlemm wie auch in *Die Stadt* das Geschehen auf einer horizontalen Achse abrollt, sind die Erzählungen *Im Keller* und *Peterchen auf dem Lande* in zwei konträre Situationen gegliedert. Dabei entspricht die kontrastive Gegenüberstellung zweier Situationen der Konstrastierung zweier sich wesentlich unterscheidender Bewußtseinsphasen der Protagonisten.¹

Die situative Segmentierung wird *Im Keller* graphisch hervorgehoben, in *Peterchen auf dem Lande* wird sie nicht einmal durch einen neuen Absatz angedeutet.² Nur das adversative "no" (aber), das sich durch den Zusatz "vot odnaždy" (nun eines Tages) verstärkend von dem vorausgehenden Satz abhebt, "ob er lange so dahingelebt hatte, wußte Pet'ka nicht" (VII.93), kündigt eine Veränderung der Begebenheiten an. Der Einschnitt bedeutet gleichzeitig die Konzentration des Erzählens auf einen präziser umfaßten Zeitabschnitt, auf ein Ereignis, das sich von den alltäglichen, sich wiederholenden Zuständen unterscheidet.

Der Erzählverlauf bis zu dieser Zäsur ist durch die Beschreibung des Zuständlichen, durch die Darstellung des Milieus und der personalen, dinglichen wie auch naturhaften Umwelt bestimmt. Sie umreißt die Grundsituation des Jungen Pet'ka, deren Eintönigkeit, in der die Tage "einer dem anderen gleich, wie zwei leibliche Brüder" (VII.92) sind, zum Ausdruck kommt.

Die gespannte Situation des Jungen, die erst in der allmählichen Beschreibung deutlich ausgesprochen wird, offenbart sich dem Leser von Anfang an. Dies ist einerseits durch die Tradition der Milieugeschichten, in der die Erzählung steht, begründet, andererseits durch die negative Beschreibung des Friseurladens, der Menschen und der Straßen, welche das grausame, inhumane Leben, im allgemeinen und im besonderen, und das Verhalten der Menschen untereinander skizziert. Die gespannte Situation erweist sich als Resultat des Lebens des Jungen in der

1 Vgl. auch folgende Erzählungen: *Das erste Honorar*, 1900; *Der Freund*, 1899; *Die Verteidigung*, 1898; *Das Denkmal*, 1899; *Das Engelchen*, 1899; *Kusaka*, 1901.

3 Die Gliederung in Kapitel findet sich nur noch in *Das erste Honorar*, *Das Engelchen*, ansonsten ist nur die Hervorhebung durch adversative etc. Satzanfänge kennzeichnend. In *Der Freund* z.B. "Und schließlich war er da, dieser unergreifbare Ruhm..." (VIII.76).

unterprivilegierten Schicht in den Armenvierteln der Stadt.

Diese Grundsituation wird durch die veränderte Umgebung auf dem Lande, wo sich Mensch und Natur harmonisch ausgeglichen darstellen, dann abgelöst. Es scheint sich eine Lösung der inneren Spannung des Jungen abzuzeichnen.

Der Übergang von der Grundsituation in die konträre Situation wird in den beiden Erzählungen unterschiedlich stark motiviert und begründet. In *Peterchen auf dem Lande* fehlt die ausdrückliche Begründung, in *Im Keller* ist sie weit ausführlicher.

Während das erste Kapitel in *Im Keller* vornehmlich das Schicksal des todgeweihten Mannes behandelt, führt das zweite Kapitel hier ein neues Schicksal ein, dessen Verbindung zu dem ersten nur mittelbar erkennbar ist. Schon der erste Satz signalisiert die Veränderung: "An diesem Tag, einem Sonnabend, war so starker Frost, daß die Gymnasiasten nicht zur Schule gingen und die Pferderennen auf den nächsten Tag verschoben wurden, weil die Gefahr bestand, die Pferde könnten sich erkälten" (I.157).

Der Blick des Lesers wird auf ein weiteres Geschehen gelenkt, das jedoch nicht im Zuständlichen verweilt, sondern sich zu einem eigenen Geschehensablauf ausweitert: ein junges Mädchen aus bürgerlichem Haus sucht für sich und sein neugeborenes Kind einen Zufluchtsort bei den Kellerbewohnern. Detaillierter als bei Chižňjakov beschreibt Andreev die Gründe für den Hinabstieg des Mädchens: ihre Furcht mit der vertrauten Umwelt konfrontiert zu werden, sei es auch nur in der flüchtigen Begegnung mit einem bekannten Gesicht, unterstreicht die Trostlosigkeit ihrer unbekannteren Zukunft. Trotz dieser inhaltlichen Vertiefung hält sich die Darstellung des Mädchens und ihrer Gedanken an der Oberfläche; entscheidend ist hierfür die Banalität, ja Klischeehaftigkeit der kontrastierenden Andeutungen des "Gewesenen" und des "Heute".¹ Der Ausführlichkeit ihrer Beschreibung mag die Intention Andreevs zugrunde liegen, ein Parallelschicksal zu Chižňjakov darzustellen. Es kreuzen sich zwei Schicksale, doch nur deren Schnittpunkt, das neugeborene

¹ Vgl. I.157 - 158.

Kind, ist für die Geschehensfügung relevant. Denn an das Erlebnis und die Konfrontation mit dem neugeborenen Leben in einer Umgebung von verbrauchtem Leben, knüpft sich die Hoffnung auf ein besseres Leben.

Die Begegnung der zentralen Figur Chižnjakovs mit dem Mädchen ist durch Zufälligkeit begründet.

Der Zufall bricht für kurze Zeit die in sich abgeschlossene Grundsituation auf und vermittelt dem Menschen die Möglichkeit eines Auswegs, der sich in Hoffnung äußert. Wenn auch der Zufall in *Im Keller* weitgehend begründet wird, so sind es doch, wie auch *Peterchen auf dem Lande* bezeugt, nicht die Gründe, die von Interesse sind, sondern das Verhalten des Menschen in der veränderten Situation.

Der Zufall bedeutet einen Einschnitt in das Gewohnte und beinhaltet das Moment der Veränderung, die Reaktionen und Aktionen bei den Menschen auslösen kann. Mit dem Zufall verbindet sich gerade die Möglichkeit für die Figuren, aus ihrem Sosein, sich selbst und den Menschen entfremdet, herauszufinden. Obgleich der Zufall in diesen Erzählungen nicht als Unruhe stiftendes, sondern helfendes Moment verstanden wird, ist ihm die Befreiung des Menschen versagt, denn ihre Abhängigkeit und Determination erweisen sich als beständig. Die Grundsituation bleibt bestimmend.

Die Bedeutung des Zufalls offenbart sich erst in den Reaktionen der Menschen. Nach dem Einbruch des Ereignisses, das mit Ortswechsel, - das lichtdurchflutete Zimmer in *Im Keller*, das Land in *Peterchen auf dem Lande* -, verbunden ist, konzentriert sich die Darstellung auf die intensivierete Wiedergabe der Innenvorgänge der Figuren. Damit verwandelt sich die körperliche und geistige Bewegungslosigkeit der Figuren in Bewegung, die nicht nur physiologischer Art ist, sondern auch die seelische Erschütterung und Veränderung zum Ausdruck bringt. Die Teilnahmslosigkeit und Apathie Chižnjakovs z.B., die leitmotivisch¹ immer wieder in der Beschreibung der Starrheit seiner Glieder,

¹ Vgl. I.154, 155, 156, 158, 159.

den zitternden Beinen, den unsicheren Händen anklingt, löst sich in der Hinwendung zu den Begebenheiten außerhalb seines Zimmers. Den Einschnitt bildet hierzu das Gespräch zwischen der Prostituierten und der Gymnasiastin, die im Keller Zuflucht sucht. Bis dahin verschließt sich Chižnjakov gegenüber den Geräuschen und Gesprächen in der Wohnung, die Vorgänge rollen an seinem Bewußtsein vorüber und werden nur mittelbar aufgenommen, jetzt bricht das Gespräch die Verslossenheit Chižnjakovs. Die Ausdruckskraft dieser Stelle betont Andreev dadurch, daß er den Dialog aus der akustischen Perspektive Chižnjakovs wiedergibt. "Sein Zimmer lag nahe bei der Tür, und als er, aufmerksam geworden, den Kopf drehte, vernahm er deutlich, was dort vor sich ging" (I.158). Und am Ende des Gesprächs lauschte Chižnjakov "noch eine Weile und legte sich dann wieder, froh, daß keiner zu ihm und seinetwegen gekommen war, und gab sich auch keine Mühe zu erraten, was er bei dem Vorfall nicht begriffen hatte" (I.159). Von diesem Moment an öffnet sich der Raum und seine Bewegungen sind zielgerichtet.

Für diese Erzählungen ist charakteristisch, daß die durch das zufällige Ereignis ausgelöste Bewegung wieder zum Stillstand gebracht wird, da die Figuren in ihre Ausgangssituation zurückgeführt werden. Der Zufall entbindet sie nicht der Übermacht der Grundsituation, ebensowenig wie er in ihnen die Fähigkeit auslöst, sich aus der Gesetzmäßigkeit und der Gewohnheit zu befreien. Da die Bestimmtheit der Grundsituation durch den Zufall nicht aufgelöst wird, greift der Schluß auf den Anfang zurück.

In ihrer Dissertation hat Iezuitova eine Periodisierung der frühen Erzählungen Andreevs herausgearbeitet, bei der sie einen Trennungsstrich zwischen den Jahren 1898 - 1901 und 1902 - 1904 zieht.¹ Die Erzählungen des ersten Zeitabschnittes, von denen einige hier analysiert wurden, charakterisiert sie inhaltlich folgendermaßen: in ihnen "wendet sich Andreev, der die bürgerliche Wirklichkeit nicht akzeptiert, sondern verwirft, der Darstellung des Menschen zu, der geknechtet und von den Bürden des

1 L.A. Iezuitova, *Tvorčestvo L. Andreeva (1891 - 1904)*. (1967) S. 138.

Lebens erdrosselt wird. Ihn interessiert der 'kleine', rechtlose Mensch - der Bauer, der Handwerker, der Angestellte, der intelligente 'Proletarier'. Und überall sieht er vor allem die Abhängigkeit des Menschen von den äußerlich-sozialen, gesellschaftlichen, 'schicksalhaften' Gesetzen des Lebens."¹

Formal aber gestaltet Andreev die Abhängigkeit und Determination des Menschen, indem er von einer Grundsituation ausgeht, die in ihrer Bestimmtheit gewahrt bleibt. Deshalb sind die Geschehensvorgänge hier auf ein Minimum reduziert, ebenso wie die Darstellung der innerseelischen Vorgänge der Menschen, die dem Kreislauf des ewig Gleichen ausgeliefert sind. Der gleichförmige Ablauf auf der horizontalen Achse sowie der spiralartige Aufbau veranschaulichen die Konstanz und den Primat der Situation, die über den Tod des Menschen hinaus bestehen (*Der Großschlemm, Die Stadt*) und trotz der momentanen Veränderung (*Im Keller, Peterchen auf dem Lande*) weiterdauern. Die objektiven Faktoren bleiben sich gleich, und wenn auch die subjektiven Faktoren eine Änderung erfahren, so sind sie doch soweit durch die objektiven bedingt, daß die Determination nicht aufgehoben wird. In diesen Erzählungen werden keine Figuren im Verlauf einer Entwicklung gezeigt, sondern in einem Ausschnitt, der für das Ganze als repräsentativ gilt; die Zuständlichkeit stellt sich als herrschendes Prinzip dar. Ein momentaner Zustand erweist sich gerade durch die Wirkungslosigkeit des Zufalls als dauernder Zustand. In dem Zusammenspiel all dieser Phänomene manifestiert sich die Idee des Statischen in den frühen Erzählungen Andreevs.

C. Das Dynamische in den Erzählungen

Aus den Erzählungen Andreevs läßt sich eine größere Gruppe aussondern, die sich sowohl in der Makro- als auch in der Mikrostruktur entscheidend von den Erzählungen der statischen Erzähl-

¹ L. A. Iezuitova, *Tvorčestvo L. Andreeva (1891 - 1904)*. (1967) S. 138.

weise unterscheiden. In diesen Erzählungen, die sich durch eine dynamische Erzählweise auszeichnen, soll vornehmlich die Makrostruktur analysiert werden, ohne daß jedoch die Mikrostruktur völlig aus dem Betrachtungsfeld ausgeschlossen wird.

Zwei wesentliche Kriterien bestimmen die Unterschiedlichkeit von dynamischer und statischer Erzählweise: das der "Handlung" und das der kausal-dramatischen Fügung.

Hegels Definition von Handlung im Unterschied zum Geschehen macht dabei noch auf ein weiteres wesentliches und dominantes Merkmal dieser Erzählungen aufmerksam: "Die Handlung ist die klarste Enthüllung des Individuums, seiner Gesinnung sowohl als auch seiner Zwecke; was der Mensch im innersten Grunde ist, bringt sich erst durch sein Handeln zur Wirklichkeit, und das Handeln, um seines geistigen Ursprungs willen, gewinnt auch im geistigen Ausdruck, in der Rede allein seine größte Klarheit und Bestimmtheit."¹

Diese am Drama orientierte Definition von Handlung betont die Innerlichkeit als ein die Gestalten konstituierendes Phänomen und grenzt dadurch von dem Epischen ab, weil "im Epischen die Seite der Innerlichkeit in betreff auf die Absicht beim Durchführen der Zwecke zurücktritt und der Äußerlichkeit überhaupt einen breiteren Spielraum läßt"².

In den Erzählungen Andreevs, die sich von denen durch das statische Prinzip verbundenen abheben, läßt sich gerade die Intention erkennen, das Augenmerk des Lesers verstärkt auf den Schicksalsweg und die innere Verfassung eines Individuums, des Protagonisten zu richten. Demzufolge ist die Darstellung der Innerlichkeit ein entscheidendes Kriterium für die dynamische Erzählweise. Ihren Ausdruck findet sie nun in einer psychologisierenden und innenperspektivischen Darstellungsweise. Auf diesen inhaltlichen und formalen Aspekt der Textgestaltung verweist Andreev nachdrücklich in seinem *Zweiten Brief* über das Theater (*Pis'ma o teatre*, 1912 + 1914), in dem er seine Über-

1 G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik. In: Werke in zwanzig Bänden. (1970-) Bd. 13. S. 285.

2 Ebd. S. 294.

legungen zur Verwirklichung einer neuen Form des Dramas, das des "Panpsychismus" (Panpsichizm)¹ darlegt.

In den Prosawerken von Tolstoj, Dostoevskij und Hamsun, scheint ihm diese Darstellungsform am weitesten gelungen zu sein. "Indem der Schriftsteller frei vom Dialog zum Monolog, der sich über zehn Seiten ausdehnt, überwechselte (Nagel in "Mysterier" von Hamsun), und das Äußerliche zugunsten des Inneren verwarf, indem er ganze Kapitel mit den Worten 'er dachte, daß...' (Tolstoj) begann, vertiefte er bis zur Unendlichkeit die Seele seiner Helden, er näherte sie der unsrigen, er näherte sie der Wahrheit der Seele überhaupt an."²

In den statischen Erzählungen versenkt sich der Blick kaum und nur selten in die Innenwelt der Personen, er konzentriert sich weit mehr auf das Geschehen, auf ihr Tun, auf das, was mit ihnen geschieht, nicht aber auf das, was durch sie und in ihnen geschieht. Gewiß können auch unter den dynamischen Erzählungen solche ausgegliedert werden (wie z.B. *Der Abgrund*), in denen die Darstellung des Äußerlichen zwar quantitativ überwiegt, aber im Höhepunkt der Erzählung, im letzten Kapitel, die intensivierte Gestaltung der innerseelischen Vorgänge den Erzählkern offenbart. Die Verquickung von "Berichts- und Innensichtstandort"³ wird hier jedoch schon vorausweisend durch naturhaft-atmosphärische Einstimmung geleistet.

Wie bestimmt sich nun das Handeln in der Korrelation zu der Herausstellung der Innerlichkeit? Das Handeln der Figuren entspringt der Spannung zwischen zwei Situationen, wobei die zweite entweder unvermittelt entstehen kann, oder als eine gewollt intendierte Situation der ersten gegenübergestellt wird. Handlung entspricht hier jedoch nicht einem Maximum an äußeren Ereignissen, derart also, daß die Figuren einer Fülle von Aben-

1 Zum Theater des Panpsychismus vgl. folgende Arbeiten: V. I. Bezzubov, L. Andreev i Moskovskij Chudožestvennyj teatr. In: Uč. zap. Tartuskogo un-ta 209.1968. S. 180 - 189; S. Kul'jus, Teorija teatra "Panpsiche" L. Andreeva. In: Quinquagenario. (1972) S. 159 - 173.

2 L. N. Andreev, Pis'ma o teatre (ND 1974). Vtoroe pis'mo. S. 48.

3 E. Spranger, Der psychologische Perspektivismus im Roman. In: Zur Poetik des Romans. Hrsg. v. V. Klotz. (1965) S. 219ff.

teuern und handlungsauslösenden Erlebnissen begegnen. Diese Dimension der Handlung tritt gleichsam in den Hintergrund, den Vordergrund aber bilden die Figuren in ihren Reaktionen auf die Hintergrundsschicht. Die Auswirkungen der äußeren Vorkommnisse offenbaren sich in innerer Handlung und in Prozessen, in denen Entscheidungen getroffen werden. Daher gewinnt bei Andrejev das Handeln "seine größte Klarheit und Bestimmtheit" (Hegel) in der innenperspektivischen Darstellung.

In der russischen Literatur ist es vor allem Turgenev, dessen kunstvoller Aufbau seiner Novellen und Erzählungen als beispielhaft hervorgehoben wird. In seinen Studien arbeitet Trautmann die kunstreiche Tektonik der Turgenevschen Novellen heraus und kommt zu dem Ergebnis, "daß das allgemeine Gefühl, das den europäischen Leser der Novellen Turgenevs unbewußt beherrscht, man sei nicht einem uferlos fabulierenden Erzähler ausgeliefert (wie das häufig nicht nur bei russischen Schriftstellern begegnet), der sich fast hemmungslos in seinen Phantasiegebilden verliere, sondern habe es mit einem Dichter zu tun, der im kunstvoll abgegrenzten Bezirke greifbare Geschehnisse und plastisch geformte Gestalten entstehen lasse...", sich auch "bei bewußter und eingehender Untersuchung"¹ bestätige.

Mit aller Eindringlichkeit betont auch Čechov in der oft zitierten Stelle, "wenn Sie im ersten Kapitel erzählen, daß an der Wand ein Gewehr hängt, dann muß im zweiten oder dritten Kapitel unbedingt damit geschossen werden"², die Bedeutung der Funktionalität der Teile und einzelner Motive, ihre Verflochtenheit und Unterordnung unter ein zentrales Thema. Dies heißt nichts anderes als Geschlossenheit des Werkes, in welchem die Funktionalität der einzelnen Teile in strenger Relation zum Ganzen steht.

Knappheit und Funktionalität der einzelnen Erzählglieder scheinen bei Andrejev durch eine Redundanz des Erzählten gemindert zu sein. Sie liegt vor allem in der Überdeutlichkeit, in

1 R. Trautmann, Zu Form und Gehalt der Novellen Turgenjews. (1942) S. 74f.

2 Zit. nach P.M. Bicilli, A.P. Čechov. (1966) S. 40.

der breit ausladenden, an Wiederholungen reichen sprachlichen Gestaltung. Dennoch verbirgt sich im Wuchern des detailreichen Erzählens eine gestraffte und gespannte Linienführung, die von der spezifischen Intention des Autors bestimmt ist. Es wird sich erweisen, daß sich sein Augenmerk "weniger auf die Dinge selber als auf das woraufhin er sie ansieht" richtet. "Er nimmt sie als Zeichen, als Bewährung oder Verdeutlichung seines Problems."¹

Häufig konzipiert Andreev seine Werke, seien es Erzählungen oder Dramen, von einer abstrakten Vorstellung oder von einem emotional fixierten Standort aus. "Viele Ideen habe ich, und noch mehr Stimmungen, aber keine Fabel, die, bei aller Einfachheit, in sich sowohl die Stimmung als auch die Idee mit einschliesse."²

Eine Idee läßt eine Figur, deren Charakter und Lebensumstände wachsen. Auch in dieser Verfahrensweise unterscheidet er sich wesentlich von Turgenev, der im Zusammenhang mit seinem Roman "Väter und Söhne" (*Otcy i deti*, 1862) energisch die Vorstellung zurückwies, sein Roman sei aufgrund einer Idee entstanden, obwohl doch gerade in diesem Werk der Einbezug der Zeitproblematik, des Generationsproblems, der sozialpolitischen wie geistesgeschichtlichen Aspekte nicht als sekundär betrachtet werden darf. "Ich muß bekennen, daß ich mich niemals versucht fühlte, ein dichterisches Bild zu entwerfen' (*sozdát' obraz*), wenn ich als Ausgangspunkt nur etwa eine Idee, und nicht eine lebendige Persönlichkeit hätte, der nach und nach passende Elemente beigemenget oder beigegeben werden."³

1 E. Staiger, Grundbegriffe der Poetik. (1971) S. 125.

2 Gor'kij i L. Andreev. *Neizdannaja perepiska*. In: *Literaturnoe nasledstvo* 72.1965, S. 150. Wenn dies auch im konkreten Zusammenhang mit der Erarbeitung eines Dramas geäußert wurde, meine ich doch, daß die Aussage Grundsätzlicheres beinhaltet. Vgl. auch ebd. S. 143 und "So griff er stets wie im Fluge nach allem, was sein Geist brauchte, in enger Berührung mit den bohrendsten, quälendsten Geheimnissen des Lebens." M. Gor'kij, L. Andreev. In: *Polnoe sobranie sočinenij XXV*. (1973) Bd. 16. S. 320.

3 I. S. Turgenev, *Po povodu "Otcov i detej"*. In: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem XXVIII*. (1961 - 68) Bd. 14. S. 97.

Bei Andreev ist es gleichsam ein umgekehrter Prozeß. Er findet seinen Ausgangspunkt nicht bei einer "lebendigen Persönlichkeit", sondern in der Problemstellung. Der Vergleich mit den Aussagen Max Krells zu der expressionistischen Prosa liegt nahe: "Also steht im Zentrum eine Idee. Das Nebenbei schweige noch. Man sieht, warum die neue Dichtung den Selbstzweck der Schilderung abschüttelt. Ihre Gefüge zwar phosphoreszieren von den Lichtern jeglicher Bestrahlung; die Sache, die augenfällige, hat an sich noch geringe Bedeutung. Erst die Seele, herausgeholt, fühlbar gemacht, gibt ihr Glanz und Stimme."¹

In der ausladenden Darstellungsweise, wie auch in der Themenstellung unterscheidet sich Andreev wesentlich von Čechov, dessen Erneuerung der Erzählkunst darin lag, daß er verhalten auf dem Hintergrunde alltäglicher und keineswegs außergewöhnlicher Ereignisse menschliche Schicksale herausarbeitete. In den statischen Erzählungen kommt Andreev dieser Schreibweise Čechovs noch nahe, in den dynamischen hingegen entfernt er sich von ihr. Denn in ihnen stellt er keine unbedeutenden Begebenheiten von alltäglichem Charakter dar, sondern Begebenheiten von extremer Eindringlichkeit und von hoch brisanter Themenstellung, wie z.B. die Frage nach der Triebhaftigkeit des Menschen und der Scheinmoral der Gesellschaft (*Der Abgrund, Im Nebel*), das Problem des christlichen Humanismus (*Vom Leben Vasilij Fivejskijs, Die Regeln des Guten*) u.a.m.. Im Vergleich zu Čechovs Verhaltenheit ist sich Andreev seines Mangels an schriftstellerischem Sublimierungsstil bewußt.

In einem Brief an Nemirovič-Dančenko grenzt er sich in diesem Punkt von Čechov ab. "Tatsächlich, ich bin grob, schroff, manchmal einfach gellend (krikliv), wie ein erschreckter Rabe; auch spreche ich nicht die Sprache des Gentleman und habe nicht die gramvolle Zärtlichkeit des Empfindens - und oft setze ich den Leser auf den Pfahl, anstatt ihm das Gift mit einer feinen Spritze zu injizieren - mit einem Wort, das sind grobe Mängel, von denen ich mich wahrscheinlich niemals freimachen kann. Aber

¹ Die Entfaltung. Novellen an die Zeit. Hrsg. Max Krell. (1921) S. IX.

solange ich im Realen das Irreale suche, solange ich ein Feind des nackten Symbols und der nackten, äußerst schamlosen Wirklichkeit bin - bin ich der Fortsetzer Čechovs und der einzige Partner des Künstler-Theaters."¹

Seine sprachliche Exaltiertheit resultiert aus der Intention, die Entwicklung des Menschen und den Einfluß der Idee als einen Ausbruch zu gestalten, auf den die Erzählung final hingespant ist. Denn Spannung durchzieht die dynamische Erzählweise sowohl als eine Spannung der äußeren wie auch der inneren Handlungsvorgänge; sie ist nach außen wie nach innen gerichtet und erhält dadurch eine Doppelschichtigkeit, die gleichwohl als zusammengehörig zu betrachten ist: zum einen ist es die Auseinandersetzung zwischen dem Menschen und der Konventionalität der Welt im weitesten Sinne, zum anderen die Kollision des Menschen mit sich selbst.

Nur in wenigen Erzählungen führt Andrejev diese doppelte Spannung zu einer harmonischen Lösung, in der die wiedergefundene Einheit von Mensch und Umwelt, sowie die innere des Menschen selbst gezeigt wird. Beispiele sind hierfür: *Am Fluß*, *Im Frühling*, fünf Jahre später *Die Finsternis* und die Erzählteile in *Die Sieben Gehenkten*, in denen es um die Terroristen Musja und Werner geht.

Andrejev scheint sich selbst als desillusionierenden Schriftsteller höher eingeschätzt zu haben, denn als Schriftsteller, der sich in der "humanitären Tradition"² bewegt.

1 Neizdannye pis'ma L. Andreeva. Hrsg. v. V. I. Bezzubov. In: Uč. zap. Tartuskogo gos. u -ta, 119.1962.5. S. 387.

2 Vgl. T. K. Kulova, *Tvorčeskie iskanija ž. Andreeva*. In: *Kritičeskij realizm XX veka i modernizm*. (1967) S. 255. Sie nennt Andrejev "einen realistischen Schriftsteller", denn "seine Klarheit und Natürlichkeit der Sprache und des Sujets, das tiefe - bei allem Lakonismus der Zeichnung - Verständnis der Psychologie der Personen, der Protest gegenüber der Lüge und den Ungerechtigkeiten, erlaube es Andrejev als Nachfolger der humanitären Tradition der russischen Literatur zu erachten". Kulova, die auf eine Definition der 'humanitären Tradition' nicht weiter eingeht, charakterisiert sie sehr allgemein als Anklage und Entlarvung der bestehenden Verhältnisse und deutet damit eine Reduktion der Problemstellungen Andrejevs auf die soziale zeit- und augenblicksgebundene Problematik an, die in den frühen Erzählungen zweifelsohne keine geringe Rolle spielt, aber schon dort im wesentlichen durch übergreifendere, existentielle Fragestellungen überlappt wird.

Am 22. April 1918 findet sich folgende Eintragung in seinem Tagebuch: "Ich habe nicht zu 'schreiben' begonnen, ich war da, und meine Ankunft stiftete nicht nur äußerste Erregung, sondern erschreckte, warnte. Über einem blaugrünen Sumpf, wo das Leben im Schlick versank, wo es von platzenden Blasen gluckerte, erhob sich aus dünnem Schlangenhals plötzlich ein sehr seltsamer Kopf, sehr blaß, sehr seltsam, mit sehr unguuten Augen. Und alle stöhnten: 'Er ist da', und viele bekreuzigten sich angstvoll. Erst später haben sie mit Tolstoj gesagt: 'Er erschreckt, aber wir haben keine Angst!' - später, als ich mir untreu geworden war. Denn daran liegt es, ich bin mir untreu geworden, ich habe mich verraten. Geboren zu verfluchen, begann ich, Ablaß auszu-teilen. Ein wenig Verwünschung und gleich einen ganzen Eimer Honig und Sirup. Nur Essig und Galle sind bei mir echt, statt Zucker aber ist da Sirup. Süß und widerlich. Und was soll das auch: Galle mit Sirup?"¹

Andreev hat die "Krise des Humanismus" empfunden, die sich überall in dem Mangel an Ausgewogenheit der Kräfte bekundete. "Das Gleichgewicht von Mensch und Natur, von Leben und Kunst, von Wissenschaft und Musik, von Zivilisation und Kultur ist gestört, jenes Gleichgewicht, in dem die große Bewegung des Humanismus lebte und wirkte."²

1 Zit. nach Mierau, Nachwort. In: Die sieben Gehenkten. (1967) S. 624. Die Verbitterung und die Erkenntnis des Verlustes seiner schriftstellerischen Fähigkeiten, das Bewußtsein, nicht mehr beachtet und vergessen zu sein, diktieren diese Zeilen. Welche Erzählungen er ablehnte und verwarf, ist unbekannt. Nur 1913 kannte er diejenigen, die in einer postum veröffentlichten Ausgabe erscheinen sollten; aus den Erzählungen bis 1913 gliederte er fast alle aus, die zum statischen Erzähltypus gehören, ausgenommen *Der Groß-Schlemm*, und jene, die allzusehr der Wiedergabe des Alltäglichen verhaftet sind. Folgende wollte er gedruckt wissen: *Die Lüge*, *Am Fluß*, *Die Geschichte über Sergej Petrovič*, *Das Schweigen*, *Es war einmal* (Žili-byli, 1901), *Der Abgrund*, *Der Gedanke*, *Im Nebel*, *Ben Tobit* (1903), *Vom Leben Vasiliј Fivejskijs*, *Gespenster*, *Das Rote Lachen*, *Der Gouverneur*, *So war es* (Tak bylo, 1905), *Lazarus*, *Judas Ischariot*, *Die Finsternis*, *Meine Aufzeichnungen*, *Die Sieben Gehenkten*, *Die Christen*, *Er*, *Aufrichtiges Lachen* (Iskrennyj smech, 1910), *Der Tag des Zorns* (Den' gneva, 1910), *Der Frieden* (Mir, 1911), *Ipatov* (1911), *Saška Žegulev* (1911), *Die Regeln des Guten*. Vgl. A. Linin, Forschungen über L. Andreev. In: ZfsPh. 8 (1931) S. 230.

2 A. Blok. Krušenie gumanizma. In: Sobr. soč. (1962) Bd. 6. S. 100.

Diese Faszination und diese Verzweiflung über die Ungeborgenheit des Menschen, der sich nicht mehr in einem harmonischen geschlossenen Weltsystem befand und dessen Dasein einer transzendenten Sinngebung entbehrte, hat Andreev gerade in den Erzählungen des dynamischen Typus verarbeitet.

1. Anfangs- und Schlußbildung

Bei den Erzählungen, in denen das Statische das charakteristische Gestaltungsprinzip ist, zeigte die Analyse des Anfangs und des Schlusses deren wechselseitige Aufeinanderbezogenheit. Sie stützt auch formal die grundlegende Aussage einer "Wiederkehr des ewig Gleichen".

Als Modellerzählungen für das dynamische Prinzip werden als exemplarisch folgende vorgeführt: *Der Abgrund*, *Im Nebel*, *Vom Leben Vasilij Fivejskijs*, *Der Gedanke*, *Der Gouverneur*, *Lazarus*, *Judas Ischariot*, *Die Sieben Gehenkten*, *Meine Aufzeichnungen*. Sie alle kennzeichnet die Einmaligkeit der Handlung in Verbindung mit einer Ausnahmesituation, in der ein Individuum in Widerstreit mit der es umgebenden geistigen, ideell vorgeprägten Welt und in Konflikt mit sich selbst gerät. Dies formt den Anfang und den Schluß dergestalt, daß vom ersten bis zum letzten Satz ein Prozeß entwickelt wird, der linear-kausal verlaufend, die grundlegende Verunsicherung des Individuums - als Dissoziation oder als Selbstfindung des Ich - veranschaulicht.

Zwei Anfangsbildungen werden hier untersucht, die trotz ihrer unterschiedlichen stilistischen Ausprägung intentional einander gleichen. Es ist einerseits die "atmosphärische Eröffnung"¹ (*Der Abgrund*, *Im Nebel*, *Die Sturmglöcke*, *Das Rote Lachen*), andererseits ein "situativ-orientierender Anfang"² (*Die Erzählung über Sergej Petrovič*, *Vom Leben Vasilij Fivejskijs*, *Der Gouverneur*, *Lazarus* etc.); letzterer überwiegt bei Andreev.

Beide enthalten mehr oder weniger verschlüsselt in nuce den

1 P. O. Gutmann, *Erzählweise in der deutschen Kurzgeschichte*. In: *Germanistische Studien*. 2.1970. S. 104.

2 Ebd. S. 106.

Konfliktstoff; sie deuten zumindest auf ihn voraus. Deshalb können die Anfänge zum Begriff des gespannten Anfangs verallgemeinert werden. Sie werden nicht durch ein ausgeglichenes und neutrales Erzählen bestimmt, sondern beinhalten eine Spannung, die zur Auflösung hindrängt. Daher kennzeichnet die Korrelation von Anfang und Schluß nicht die Wiederaufnahme und Wiederholung gleichgebliebener Faktoren, sondern sie ist durch einschneidende Veränderungen bestimmt. Dies kann bis zur schroffen Kontrastierung eines harmonischen Anfangs mit einem disharmonischen Ende (*Der Abgrund*) oder vice versa (*Am Fluß, Im Frühling*) führen.

In den beiden thematisch sich ähnelnden Erzählungen *Der Abgrund* und *Im Nebel* verwendet Andreev die atmosphärisch einstimme Eingangsbildung. Beide, die bei den Rezipienten eine Woge der Entrüstungen auslösten, sind an die thematische Tradition der "Kreuzersonate" (Krejcerova sonata, 1891) von Tolstoj zurückgebunden: die Scheinhaftigkeit der moralischen Erziehung soll aufgedeckt werden. In *Der Abgrund* verkehrt sich die reine Liebe des Gymnasiasten Nemoveckij zu dem Mädchen Zinaida, nachdem sie durch drei Betrunkene vergewaltigt worden war, zu einem destruktiven triebhaften Ausbruch, der mit der erneuten Schändung des Mädchens seine Klimax erreicht. In *Im Nebel* ermordet der an einer venerischen Krankheit leidende Gymnasiast Pavel Rybakov, von der ihm vertrauten Umgebung ausgeschlossen und der Liebe entfremdet, in seiner ausweglosen Situation eine Prostituierte.

Beide Erzählungen beginnen mit einer Naturschilderung, die nicht in einer eigenständigen, in sich geschlossenen Beschreibung vorgetragen wird, - wie so häufig bei Turgenev -, sondern "symbolischen Charakter"¹ hat. Ebenso wie die Erzählungstitel beinhaltet sie neben der konkreten, materiellen Bedeutung eine übertragene Konnotation, die auf den Menschen verweist.

Zwei unterschiedliche Naturzeiten und -stimmungen skizziert Andreev. In *Der Abgrund* ist es eine friedvolle Abendstimmung,

¹ P. O. Gutmann, Erzählweise in der deutschen Kurzgeschichte. In: Germanistische Studien 2.1970. S. 106.

in *Im Nebel* ist es ein düsterer Herbstmorgen. Aus diesen atmosphärischen Bereichen wird jeweils ein Element herausgelöst, das die scheinbar ausgeglichene Schilderung bricht, und auf Disharmonie vorausweist. In *Der Abgrund* folgt auf die Erwähnung der nur pronominal genannten, noch unbekanntem Figuren das Bild eines locus amoenus, dessen idyllischer Aspekt jedoch durch die doppelte Konnotation der Sonne in Frage gestellt wird. "Der Abend neigte sich seinem Ende zu, die beiden jedoch gingen immer weiter, sprachen und sprachen und achteten weder auf die Zeit noch auf den Weg. Weiter vorne, auf dem sanft abfallenden Hügel, dunkelte ein kleiner Hain, und gleich einer roten glühenden Kohle flammte die Sonne zwischen den Baumzweigen, entzündete die Luft und verwandelte sie in feurigen, goldglänzenden Staub" (IV.179).

An die untergehende Sonne wird eine positive und negative Bedeutung gebunden; in der Verbindung mit dem Titel und durch die akzenttragende Vorausstellung vor das positive Satzglied erhält die negative Bedeutung die tragende, vorausweisende Betonung. Die im semantischen Bereich des Feuers angesiedelten Wörter heben den Aspekt des Zerstörerischen hervor. Der zweite Abschnitt beginnt dann mit der genaueren Einführung und Darstellung des Gymnasiasten und seiner Freundin, er markiert den Handlungseinsatz. Die in der Eingangsschilderung angedeutete Polarität, die noch außerhalb des Menschen ist, wird im Erzählverlauf immer krasser profiliert.

In *Im Nebel* liegt auf dem Erzählbeginn sogleich ein negativer Akzent; Andreev zeichnet keinen locus amoenus, vielmehr einen düsteren Stadtmorgen. "An diesem Tag lag von früher Dämmerung an ein seltsamer, unbeweglicher Nebel auf den Straßen" (VII.122). Die zunächst sachlich gehaltene Beschreibung wird durch eine genauere Schilderung des Nebels und zwar durch die deutenden Epitheta "seltsam, unbeweglich" gebrochen. Es ergibt sich ein Spannungsverhältnis zwischen der nüchternen Zeitangabe und der deutenden Darstellung des Nebels. In *Der Abgrund* konzentriert sich die Beschreibung des Naturbereichs auf die Sonne, in *Im Nebel* auf den Nebel und seine Auswirkungen, er färbt alles "in eine aufregende, dunkelgelbe Farbe". Er nähert sich immer mehr

der Erde, wird zunehmend undurchdringlicher, gleicht der Nacht, in der sich zwei Säulen, wie zwei Kerzen neben dem Sarg eines Verstorbenen, abheben. Im abschließenden Satz des ersten Abschnitts werden nochmals die semantischen negativen Adjektive komprimiert genannt. Das neutrale Syntagma "An diesem Tag" wird mit denselben Epitheta, mit denen der Nebel beschrieben worden war, charakterisiert. "Aufregend und entsetzlich alarmierend war dieser geisterhafte Tag, der in dem gelben Nebel erstickte" (VII.122). Damit wird eine abschließende Steigerung erreicht, in der die Zusammengehörigkeit und gegenseitige Bedingtheit von Tag und Nebel ausgesprochen werden.

In *Der Abgrund* füllen die ersten Sätze Bewegung und Stillstand, grelles Licht und Dunkelheit. Der mit starken Kontrasten aufgeladene Anfang unterscheidet sich darin wesentlich von *Im Nebel*. Denn der ganze erste Abschnitt ist auf der Dichotomie des der Sonne entgegengehenden und von der Sonne abgewandten Bewegungsablaufes des jungen Paares begründet. Trat in der ersten Phase ihrer Bewegung alles hinter dem grellen Licht der Sonne zurück, so tritt bei der Abkehr von dem sonnendurchfluteten Weg alles überdeutlich hervor und "jeder Stein wirft einen langen schwarzen Schatten" (IV.179).

In beiden Erzählungen finden sich im einleitenden Text Vergleiche, die sowohl einstimmend wirken, als auch auf den Schluß der Erzählung vorausweisen und derart ihre Funktion erhalten. In *Im Nebel* erhält der Vergleich der Säulen mit Grabkerzen insofern Bedeutung, als er den Tod der Hauptfigur, des Pavel Rybakov, schon zu Beginn implizit ankündigt. In *Der Abgrund* erinnert der Vergleich der sonnenbestrahlten Kiefern mit einer Kerze an die im Spielverlauf allmählich verlöschende Kerze in Andrejvs Drama *Das Leben des Menschen* (*Žizn' čeloveka*, 1906), in dem sie symbolisch für das menschliche Leben ist.

Das Hervorheben des Zeitfaktors, der in beiden Erzählungen den Auftakt des ersten Satzes bildet, und seine Verklammerung mit den darauffolgenden charakteristischen Stimmungs- und Aussagemerkmalen, sind ein weiteres, wesentliches Detail in der Vorausdeutung auf begrenztes Leben. Ein vergleichender

Blick auf die anderen Erzählungen läßt erkennen, daß die Zeitangaben entscheidende Bedeutung für den Erzählinhalt enthalten. Sei es die knapp bemessene Zeit in *Am Fluß*, in der sich Tod oder Leben behauptet, oder ein längerer, jedoch begrenzter Zeitraum wie in *Es war einmal* und *Vom Leben Vasilij Fivejskijs*, der die Bewußtseinsentwicklung der Protagonisten vergegenwärtigt. In den dynamischen Erzählungen hat die Zeit nicht den Charakter der Wiederholbarkeit und Eintönigkeit, sondern den der begrenzten Dauer. Die Zeit wird nicht als ein konturenloses Aneinanderreihen von Augenblicken, sondern als ein kausal verknüpftes Kontinuum dargestellt. Mit anderen Worten: die Zeit wird qualitativ ins Bewußtsein gebracht. In *Der Abgrund* und *Im Nebel* profiliert sich ein Tagesabschnitt bzw. ein Tag, dessen Darstellung in Verbindung mit der atmosphärischen Einstimmung auf das Leben, auf den Tod der Figuren vorausweist.

Der atmosphärische Einsatz, der zunächst nur in einem mittelbaren Bezug zu den Figuren steht, durchzieht die ganze Erzählung und gewinnt den Charakter des unmittelbaren Bezuges. Der determinierende unfaßbare Zwang, der die Figuren zu ihrem Tun und in den Abgrund drängt, wird zunehmend mit der sie umgebenden und sich verändernden Natur verklammert. Mag die Naturdarstellung zunächst nur als Hintergrund erscheinen, von dem sich die Vorgänge und Figuren abheben, im Erzählverlauf wird deutlich, daß die Modifikation der Naturschilderungen sich im Wechselbezug zu der Veränderung der Vorgänge und Figuren befindet. Sie verliert dadurch den Anschein des statischen Hintergrundes; die naturhafte Umwelt wird Ausdruck der Psyche und der verborgenen Triebe und Kräfte in den dargestellten Figuren.

Unterschiedlich zu den symbolhaltigen Titeln *Der Abgrund* und *Im Nebel* weisen die Titel der meisten anderen Erzählungen auf die Zentralfigur hin, die in einer konfliktreichen Auseinandersetzung vorgeführt wird, wie z.B. *Vom Leben des Vasilij Fivejskijs*, *Der Gouverneur*, wie auch *Lazarus* und *Judas Ischariot*; bei den letzteren löst der Titel einen durch die biblische Vorlage bestimmten Rezeptionsvorgang bei dem Leser aus.

Zugleich verbindet sich damit die Spannung: inwieweit sich Andreev an die in der Bibel geschilderten Vorgänge hält, inwieweit er die entlehnten Figuren Veränderungen unterwirft, indem er sie seiner Idee anpaßt. In einer weiteren Reihe von Erzählungen benennt der Titel Abstraktes, z.B. *Der Gedanke*, *Die Lüge*, die direkt auf den bestimmenden Konflikt der erzählten Figur vorausweisen und damit als Schlüsselwörter für die Erzählung ausgezeichnet sind. Betrachtet man die Erzähleingänge in *Vom Leben Vasilij Fivejskijs*, *Der Gouverneur* und *Der Gedanke* so wird der wesentliche Unterschied zu den atmosphärischen Einführungen sogleich einsichtig: "Auf dem ganzen Leben Vasilij Fivejskijs lastete ein finsternes und rätselhaftes Verhängnis" (III.20). Und: "Schon vierzehn Tage waren seit dem Ereignis vergangen, aber er mußte stets daran denken - als habe die Zeit ihre Macht über die Erinnerung und die Dinge verloren oder sei ganz stehengeblieben, wie eine beschädigte Uhr" (*Der Gouverneur*, II.22). Daran schließt sich eine auf die Zentralfigur konzentrierte Einführung an, in der die Konstellation der äußeren Lebensumstände, die Ursache für die Ausnahmesituation, in der die Figur sich befindet und die sich zu einer Grenzsituation verschärft, dargestellt werden. Die für die Zentralfigur wesentlichen psychischen und ideellen Konfliktmomente deutet die Exposition jedoch nur verschlüsselt an. Erst der weitere Erzählverlauf enthüllt ihre Eindringlichkeit. In ihm entwickelt sich eine Spannung zwischen dem Außen der Umwelt und dem Innen der Figuren, aus der die Spannung in der erzählten Figur selbst resultiert.

Die Anfangsbildung von *Der Gedanke* ist als ein doppelter Anfang zu verstehen, da den Ausführungen des eigentlichen Erzähler-Ich ein einleitender Kommentar vorgeschaltet wird, der über den objektiven Tatsachenbestand informiert und historischen Aussagecharakter hat: "Am 11. Dezember des Jahres 1900 beging der Doktor der Medizin, Anton Ignatevič Keržencev, einen Mord. Wie die Gesamtheit der Fakten, unter denen sich das Verbrechen vollzog, so gaben auch einige ihm vorausgegangene Umstände Anlaß zum Verdacht, daß Dr. Keržencev geistig

unzurechnungsfähig sei" (II.98). Anschließend wird erklärt, die folgenden Ausführungen Dr. Keržencevs sollten als Material für die gerichtliche Expertise dienen.

Die einleitenden Sätze des Erzähler-Ich, insbesondere der letzte des ersten Abschnitts deuten, verbunden mit dem Titel *Der Gedanke*, auf den existentiellen Konflikt des Angeklagten. "Bis dahin, meine Herren Experten, habe ich die Wahrheit verborgen, aber jetzt nötigen mich die Umstände dazu, sie zu enthüllen. Und wenn Sie sie kennen, werden Sie verstehen, daß die Sache keineswegs so einfach liegt, wie das den Nichtsachverständigen scheinen mag: entweder die Zwangsjacke oder Ketten. Da gibt es ein Drittes - weder Ketten noch die Jacke, sondern womöglich etwas Schrecklicheres als diese beiden zusammengenommen" (II.98).

Das Schreckliche bedeutet den sich zunehmend manifestierenden Verfall der Gewißheit der eigenmächtigen und überragenden Ratio - im offensichtlich werdenden Wahnsinn.

Die Erzählanfänge umreißen also eine außergewöhnliche Situation. Das Individuum ist bemüht, in sie verändernd einzugreifen, doch die Faktoren, die aus der Umwelt heraus gegeben sind, verändern sich nicht; umsomehr unterliegen die subjektiven Faktoren, die das Individuum bestimmen, einschneidenden Veränderungen. Damit ist den Anfängen zugleich das Merkmal der Geschlossenheit - als die Unveränderlichkeit der Objekte - und der Offenheit - als die Modifikationen im individuellen, geistigen, psychischen Bereich - inhärent. Vom Erzählanfang an liegt der Akzent auf dem Individuum, er deutet derart die Frage- und Problemstellung an und drängt die Frage auf, wie werden sich der Pope Vasilij Fivejskij, der Gouverneur, der Arzt Dr. Keržencev dem Verhängnis, den Folgen des ungewöhnlichen Ereignisses oder dem geistigen Verfall widersetzen, wie wird es ihnen gelingen, die Widerstände zu überwinden, und werden sie überhaupt dazu einen Versuch unternehmen? Es zwingt sich die Frage nach dem weiteren Erzählverlauf auf, nach den Möglichkeiten der Figuren, sich gegen das Verhängte aufzulehnen. Aber diese Frage ist gleichsam von Anbeginn beantwortet, denn "auf dem ganzen Leben" lastet das Verhängnis des Popen und für den Gouverneur stellt

90

sich die Zeit nicht mehr als ein Ablauf dar, der das Ereignis vom 17. August, der Erschießung von 17 arbeitslosen und hungrigen Arbeitern dem Vergessen anheimfallen läßt. Für den Gouverneur tritt die Zeit nicht mehr trennend zwischen den Vorfall und das Bewußtsein, denn unentrinnbar schiebt sich in seine Gedanken, in seine Erinnerungen ein Bild: "die Arbeitermenge, die Schüsse, der Pulvergeruch, das Blut" (II.22).

Sein Leben erfährt durch dies Ereignis, mit dem er gleichsam das Signal für seinen eigenen Tod gegeben hat, eine entscheidende Umdeutung, die auch die Zeit vor dem Vorfall verändernd einbezieht. Das Verhängnis erhält hier wie in den übrigen Erzählungen eine Eigenständigkeit, die sich der gedanklichen und willensmäßigen Steuerung durch die Betroffenen entzieht. Solche Ausweglosigkeit wird oft gleich zu Anfang ausgesprochen, und dies unterstreicht das Merkmal der Geschlossenheit.

In den atmosphärisch einstimmenden Erzählanfängen kann der Leser aus dem Aussageinhalt der aus der Natur destillierten Vergleiche einen auf den negativen Ausgang hinführenden Verlauf entnehmen, in den situativ-orientierenden Anfängen hingegen wird er in die Diskrepanz zwischen dem konkret bestimmten Individuum und seiner ausnahmhafte Stellung in dem gesellschaftlichen Kontext eingeführt.

In der dynamischen Erzählweise kann von einer Betonung und Konzentration auf das Ende hin gesprochen werden, von einem "schlußpunktartigen Ende"¹. In ihm fällt der entscheidende Spannungshöhepunkt, der die eingreifende Wandlung des Protagonisten markiert, mit dem Erzählschluß zusammen. Dies bedeutet, daß der Schluß nicht - wie in der statischen Erzählweise - beliebig fortführt oder auf den Anfang zurückgreift; er stellt sich vielmehr als ein Erzählabschnitt dar, der dem Leser neue Informationen oder Sachverhalte mitteilt, die in dem vorangegangenen Text nur vage angedeutet wurden.

1 P. O. Gutmann aaO S. 135. Neben dem schlußpunktartigen Ende verweist er auf einen "symbolhaft-vorausdeutenden Ausklang" und den "problematisch offenen Schluß"; diese beiden Formen kommen bei Andreev nicht vor.

Die Schlüsse gleichen überwiegend eruptiven Schlüssen, die wegen ihrer Bedeutung innerhalb des Erzählkontexts recht umfanglich ausfallen.

Eine deutliche Zäsur markiert den Beginn der Erzählschlüsse. Sie stellen sich vorwiegend als selbständige Szenen dar und sind mit Veränderungen verbunden, die den Figurenbestand, den Raum, die Zeit und die modifizierte Wahrnehmung der empirischen Welt betreffen können. Zu solchen inhaltlichen Verschiebungen gesellt sich häufig die stilistische Abhebung des Schlusses gegenüber dem fortlaufenden Text, die oft mit einem Perspektivenwechsel verbunden wird. Die stilistischen Veränderungen stellen sich häufig jedoch nur als Steigerung stilistisch ähnlich geformter Passagen dar, so daß der Erzählausgang nicht herausfällt, sondern in einer sprachlich-stilistischen Kontinuitätsfolge bleibt. Der Gefahr der Absonderung des Schlusses aus dem Erzählgesamten begegnet Andrejev darüberhinaus dadurch, daß er trotz des häufig verwendeten Mittels des Kontrasts eine zusammenhängende stetige Steigerung im Erzählverlauf bewahrt. Einen solchen Zusammenhang erhält Andrejev z.B. in *Der Abgrund*, trotz des unvermittelten Schlusses, der ein kontrastive Umkehr des Anfangs bildet, indem er vereinzelt vorausdeutende Elemente einbaut. Die zu Beginn sonnendurchflutete freie Landschaft verwandelt sich durch den allmählichen Einbruch der Nacht ins Unheilverkündende, Finstere. "Die Wolken ballten sich, stießen aufeinander, langsam und schwerfällig nahmen sie die Umrisse erwachter Ungeheuer an, und unlustig strebten sie vorwärts, gleichsam als ob sie selbst, entgegen ihrem Willen, irgendeine unerbittliche, entsetzliche Macht jagte" (IV.182). Diese Passage befindet sich am Ende des ersten Kapitels und dient als Vorausdeutung für das abschließende 4. Kapitel, in dem sich das Geschick des Gymnasiasten Nemoveckij entscheidet. Jetzt ist die Natur erstarrt und über der Erde herrscht allein die Nacht (IV.188). Dieser zeitlichen und atmosphärischen Veränderung entsprechend verläuft der Weg Nemoveckijs und seiner Begleiterin von der unbegrenzten Weite über eine Waldwiese in den Wald hinein, in dem jegliche Verbindung zu den anderen Menschen

92

abgerissen ist. An diesem Ort kommen die von der Ratio entbundenen Triebe dann zum Ausbruch.

"Hier war das Gelage der Tiere und plötzlich weggestoßen von jener Seite des menschlichen, verständlichen und einfachen Lebens, sog er die ätzende Wollust ein, die in der Luft ergossen war und blähte die Nüstern" (IV.190). Mit diesem Satz konzentriert sich der Erzählverlauf auf die abschließende Szene; es enthüllt sich der eigentliche Konfliktstoff und Umschlagspunkt, der weniger in der Katastrophe des ersten Ereignisses, dem Überfall und der Vergewaltigung der Freundin Nemoveckijs durch drei Asoziale verankert ist, als in der psychischen und ethischen Katastrophe in Nemoveckij selbst. Die leblose Gestalt des geschändeten Mädchens löst in ihm einen Prozeß der Desorientierung aus. Zwei Elemente kämpfen in ihnen gegeneinander: die animalische Triebhaftigkeit und die durch Gesellschaft und Erziehung bewirkte Moralität. In der künstlerischen Umsetzung dieser beiden Kräfte findet das Instinktbetonte seinen Ausdruck in den Bewegungsabläufen und in der physiognomischen Beschreibung, auf der sprachlichen Ebene in den Worten, die er dem bewußtlosen Mädchen zuflüstert und in denen die Verlogenheit seiner moralbetonten Erziehung durchklingt. Sprache und Bewegung stehen in einem wechselseitigen Kampfverhältnis. Die Dynamik des Schlusses wird durch die wechselnde, sich steigernde und intensivierende Abfolge von Bewegung und Rede gestaltet. Das Bild des Abgrundes beendet das Inferno.

Die Intensivierung der Schlußgestaltung als Ausdruck einer seelischen Deformation des Menschen kehrt in der Erzählung *Im Nebel* wieder. Auch hier liegt eine Polarität zugrunde, die, im Menschen angelegt, im Erzählverlauf extrapoliert wird. "Grobe, dunkle, animalische Instinkte, die die hehren Gefühle, die Stimme des Verstandes ersticken, herrschen über dem Menschen, stoßen ihn in das Verbrechen."¹ Während die Polarität in *Der Abgrund* formal in der Umkehrung eines an sich ausge-

¹ B. V. Michajlovskij, Put' L. Andreeva. In: *Izbrannye stat'i o literature i iskusstve*. (1968) S. 359.

glichen gestalteten Anfangs zu einem destruktiven Abschluß ihren Niederschlag findet, zeigt sie sich in *Im Nebel* als ein Crescendo der Deformation, die - in dem Erzähleinsatz, in der bildlichen Wiedergabe des Nebels schon manifest - am Schluß ihren Höhepunkt findet.

Čechov, der gegensätzlich zu Tolstoj und dessen Frau¹ die Erzählung *Im Nebel* schätzte, kritisierte nur den Schluß und zwar wegen des übereilten Ausbruchs des Tierischen im Menschen und der seines Erachtens mangelnden Aufrichtigkeit im Unterschied zu dem übrigen Teil der Erzählung, der sich durch Ruhe und schriftstellerische Aufrichtigkeit auszeichne. "Ja. Dusja, 'Im Nebel' ist eine gute Sache, der Autor hat einen riesigen Schritt vorwärts gemacht; allein das Ende, wo der Bauch aufgeschlitzt wird, ist kalt, ohne Aufrichtigkeit gemacht."²

Die kritische Unterscheidung Čechovs zwischen dem ersten und letzten Teil der Erzählung erfaßt den wesentlichen Unterschied zwischen der Anfangs- und Schlußbildung: die trügerische Ruhe schlägt in einen überhasteten Schluß um, der den Höhepunkt, - die heftigsten Aktionen und die Dissoziation der Hauptfigur zum Ausdruck bringt. Wie Andreev konzentriert, ballt und radikalisiert, soll an einigen Stilbeispielen verdeutlicht werden.

"... und weiter öffnete sie den Mund mit den breiten und weißen Zähnen, zwischen denen Blasen blutigen Schaumes anschwellen, hervorquollen" (VII.156).

"... und der nackte hohe Bauch stieg noch auf, und Pavel stach mit dem Messer in ihn, wie in eine Blase, aus der man

1 Vgl. Offener Brief von S. A. Tolstaja. In: *Novoe vremja* 7. 2. 1903. Darin wirft sie Andreev u.a. vor, daß "er sich an der Niederträchtigkeit (Nizost'ju) des sittenlosen menschlichen Lebens ergötze und durch Liebe zum Laster das moralisch unentwickelte Lesepublikum und die Jugend infiziere".

Zit. nach V. I. Bezzubov, Lev Tolstoj i L. Andreev. In: *Uč. zap. Tartuskogo gos. u -ta. Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii*. VI.1961.S. 136.

2 "Hast Du den Artikel von S. A. Tolstaja bezüglich Andreev gelesen? Ich habe ihn gelesen, und er hat mich in Raserei versetzt, dermaßen schnitt mir der Unsinn dieses Artikels ins Auge. Es ist ganz und gar unglaublich. Wenn Du Ähnliches geschrieben hättest, hätte ich Dich auf Wasser und Brot gesetzt und hätte Dich eine ganze Woche über verprügelt." A. P. Čechov. In: *Sobr. soč.* XII. (1957) Bd. 12. S. 526.

Luft ablassen muß" (VII.156).

"... von dem scharfen Messer fielen dickflüssige Tropfen Blutes auf den Boden - eigentlich sollten sie klingen, aber sie klangen nicht. Als ob alle Töne in der Welt und alle ihre lebendigen Stimmen plötzlich abgerissen und gestorben seien. Und etwas Rätselhaftes und Entsetzliches geschah mit der geschlossenen Tür. Stumm blähte sie sich auf, wie der eben durchbohrte Bauch, erzitterte in der stummen Agonie und fiel in sich zusammen. Und wieder blähte sie sich auf, fiel mit einem sterbenden Zittern in sich zusammen und mit jedem Mal wurde der schwarze Spalt oben weiter und verhängnisvoller" (VII.157).

Das Tierhafte akzentuiert Andreev ausdrücklich: "Fast fielen die Augen aus den Höhlen, und in das Gesicht Pavels schrie sie rauh und durchdringend, eintönig, wie die Tiere schreien, wenn man sie abschlachtet" (VII.156).¹ Die Entmenschung wird jedoch nicht nur durch die Gleichsetzung der Frau mit dem Tier deutlich, sondern auch in ihrer auf den Körper reduzierten Beschreibung.

Das zweite, für diese Entmenschung wichtige Signal ist das Verstummen aller Geräusche und Stimmen. Nach dem grellen Schrei der Frau setzt eine unnatürliche Stille ein, die nicht nur den Raum, sondern die ganze Welt umfaßt. Tod und Stille sind okkasionelle Synonyma, die immer dichter aufeinanderfolgen.

Während in den harmonisch ausklingenden Erzählungen, wie *Am Fluß* und *Im Frühling* "Gras, Blumen und der hohe blaue Himmel" (VIII.103) synästhetisch zu einem Lied verschmelzen, legt sich hier das Schweigen über das Abschlußbild: es verstummt der Leib der Toten, das Uhrenpendel, das Blut, die Tür. Leben - Zeit und Raum - haben aufgehört zu existieren. Die Tür bildet keinen Schutz mehr gegen den Außenraum und auch keinen Fluchtweg mehr aus dem Innenraum hinaus, denn "die ganze, fremde, un-

¹ Die gegenseitige Vertauschung von Tier und Mensch vollzieht Andreev auch in *Die Finsternis*. Der Verfolgung ausgesetzt entschließt sich der Terrorist endlich, Zuflucht bei einer Prostituierten zu suchen. Der Gedanke daran erweckt in ihm die Erinnerung "an ein getötetes Pferd mit aufgerissenem Hinterleib und herausquellenden Eingeweiden..., so unsinnig und unvorstellbar, wie ein verworrenes, schmutziges Chaos im Kleinen, erschien ihm die bevorstehende Nacht mit einer Prostituierten..." (II.139); ebenso in *Das Leben Vasilij Fivejskijs* (III.47).

verständliche und böse Welt drang mit Gewalt stumm und wütend durch die dünne Tür hinein" (VII.157).

Die Expressivität des Erzählten auf der inhaltlichen wie stilistischen Ebene, erzeugt durch die bildliche Wiedergabe, die Wiederaufnahme gleicher oder ähnlicher Wörter und die prononcierte Satzrhythmik, steigert die Wirkung auf den Leser und erhöht damit die Intensität der Rezeption. Die expressive Schonungslosigkeit der Darstellung dieser Szene wirkte schockierend.¹ Es war nur zu natürlich, daß Čechov die radikale Entmenschlichung in dieser Szene kritisierte, denn keine seiner Erzählungen mündet in eine so eklatante Verneinung des Menschen ein; überhaupt läßt sich in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts keine auch nur annähernd so aggressiv darstellende Erzählung nachweisen. Die zitierten Stellen zeigen bereits in dieser Erzählung stilistische Merkmale an, die von nun an in den Erzählungen Andrejevs zunehmen und in einzelnen Zügen an die deutsche expressionistische Prosa erinnern.

Ein Höhepunkt dieser Darstellungsweise der Schlußbilder findet sich in der Erzählung *Vom Leben Vasilij Fivejskijs*. Andrejev, der an sich selten das einmal Niedergeschriebene korrigierte, überarbeitete jedoch häufiger, wiederholt auch aufgrund von Anregungen durch Gor'kij, die Schlüsse seiner Erzählungen,² um ihren Gehalt zu verdeutlichen. Im Zusammenhang mit *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* schrieb er Ende 1903 an Gor'kij: "Die letzten vier Seiten ... will ich stark ändern. Und zwar weniger Tränen und mehr Kampf. Ganz am Ende bricht bei mir Vasilij Fivejskij in ein Geheul aus, das paßt jedoch nicht, und ist sogar zu widerlich hinsichtlich dieses Menschen".³

Überwiegt zu Beginn ein Erzählen aus der Außenperspektive und aus der Schicht der psychologischen und logisch begründeten

1 Vgl. T. K. Kulova, *Tvorčeskie iskanija L. Andrejeva*. In: *Kritičeskij realizm XX veka i modernizm*. (1967) S. 259.

2 Vgl. *Peterchen auf dem Lande, Der Gedanke, Die Geister*. Gor'kij i L. Andrejev. *Neizdannaja perepiska*. In: *Literaturnoe nasledstvo* 72.1965. S. 146f..

3 Ebd. S. 184 - 185.

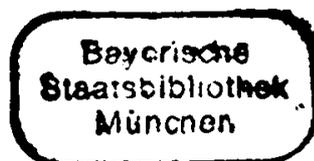
Zuständlichkeit, so dominiert am Ende die Darstellung aus der Innenperspektive und aus der Schicht einer - nicht mehr psychologisch ableitbaren - visionären Überwältigung. Signale für letztere sind: kurze Sätze, der präsentische Gebrauch der Verben, die Vielzahl dynamisierter Bewegungsverben, die Hyperbolisierung in Wort- und Bilderwahl - kurz: eine erhöhende Intensivierung des Stils.¹

Der Ausbruch des Wahnsinns findet seine Darstellung in einer staccatoähnlichen Erzählweise, die sich in vornehmlich parataktischen Reihungen kurzer Hauptsätze manifestiert. So entsteht ein Erzählcrescendo, welches noch dadurch gesteigert wird, daß die Hauptsätze zumeist keine abgeschlossenen Sätze bilden, sondern, nur durch Kommata getrennt, immer wieder neue aktionsreiche Vorgänge aus sich entlassen. "Vater Vasilij öffnet die geblendeten Augen, hebt den Kopf und sieht: Alles fällt. Langsam und schwer neigen sich die Wände einander zu, senken sich die Gewölbe herab, lautlos stürzt die hohe Kuppel ein, schwankt und krümmt sich der Boden - in ihren Grundfesten wird die Welt zerstört und stürzt ein" (III.85).

Der präsentische Gebrauch der Verben verleiht dem Erzählten die Suggestion unmittelbarer Gegenwärtigkeit, was ja auch durch die kurzen parataktischen Sätze unterstrichen wird. Die Eindimensionalität des Erzählten wird hier aufgebrochen, Phantastisch-Irreales wird einbezogen, dessen Funktion es ist, den Wahnsinn des Geistlichen zu kennzeichnen. Die Grenzen zwischen der Schicht des personenhaften und psychologisch begründeten Daseins und der visionären Überwältigung verschwimmen immer mehr, bis am Schluß die Grenzen zwischen den beiden Schichten aufgehoben sind.

Die apokalyptische Vision des Weltuntergangs ist die letzte Station im Leben des Popen. Sein Wahnsinn und Tod, von Beginn an spannungssteigernd und spannungsintensivierend in eingewobenen Vorausdeutungen vorbereitet, bildet jedoch noch nicht

¹ Vgl. auch *Die Sturmglöcke*, *Das Rote Lachen*, in denen die visionäre Wahrnehmung der Realität durch den Ich-Erzähler den Abschluß bildet.



den endgültigen Abschluß. Deutlich markiert, wird im letzten Abschnitt die Erzähldistanz erneut eingeschaltet. Aus der Außenperspektive werden die Haltung und der Tod des Popen beschrieben. Damit wird der Zusammenbruch der Welt, das chaotische Aufbrechen der Naturgewalt nur als eine verzerrende Wahrnehmung des Popen bewußt gemacht, die nichts gemein hat mit dem faktischen Zustand der Welt.

Das Zusammenspiel der beiden Schichten des Visionären und des Realen ist entscheidend für den Erzählgehalt; gemeinsam vermitteln sie einen Eindruck, den Belyj wie folgt beschrieben hat: "Das Leben Vasilij Fivejskijs, das ist Wahnsinn, der alltägliche Leben wird. Hier schleicht er sich in das Leben, verschmilzt mit dem Leben, so daß es schon unmöglich ist, die Fäden des Lebens und die Fäden des Wahnsinns in diesem ungeheuren Knoten des Unsinns der Welt zu entwirren."¹

In der hervorgehobenen Gestaltung des Schlusses findet wiederum die Dissoziation des Protagonisten ihren Ausdruck. Wie auch in *Im Abgrund* und *Im Nebel* fallen Höhepunkt und Schluß zusammen.

In den Erzählungen *Der Gouverneur*, *Judas Ischariot*, *Lazarus* wie auch in *Die Sieben Gehenkten* erhält der Schluß einen weniger starken und schroffen Akzent. Das Erzählende wird ausgeglichener gestaltet. Und es wird durch keine wesentlichen, neuen Informationen angereichert. Die stärkere Ausgewogenheit begründet sich einmal auf dem schematischen Bereich des Todes, der einigen der genannten Erzählungen gemeinsam ist, zum anderen wendet sich Andreev in ihnen von einer Darstellung der Persönlichkeitsspaltung im Sinne einer deformativen Dissoziation ab. Jetzt liegt sein Interesse darin, den inneren Prozeß und die inneren Vorgänge im Menschen zu erforschen, die ihn angesichts des Todes bzw. des Verrats, der zu Untergang und Tod führt, bewegen.

In *Judas Ischariot*, deren Grundidee die des Verrats² ist,

1 A. Belyj. In: Vesj 1906.5. S. 66.

2 "etwas entsprechend der Psychologie, der Ethik und der Praktik des Verrats." Gor'kij i L. Andreev. Neizdannaja perepiska. In: Literaturnoe nasledstvo 72.1965. S. 523.

wählte Andreev einen dem Leser wohlvertrauten Stoff aus der Bibel. Interessant ist nun, daß er gerade im letzten Drittel der Erzählung den Handlungsverlauf eingreifend verändert hat: Judas begeht seinen Selbstmord entgegen der Bibel - nicht vor dem Tod Christi, sondern danach.

Andreev gelingt es dadurch, die Deutung der Gestalt Judas zu erweitern und den Aspekt der Hoffnung herauszuarbeiten. Jener Hoffnung, die bis zuletzt in Judas lebendig ist und darauf gegründet ist, daß die Jünger und die Menschen das Unrecht einsehen, das sie Jesus und seiner Wahrheit zugefügt haben.

Eine im Text deutlich gekennzeichnete Zäsur hebt den Schluß heraus, in dem der Freitod Judas beschrieben wird. "Judas hatte sich längst schon, während seiner einsamen Wanderungen, den Ort ausgesucht, wo er sich nach Jesu Tod selbst umbringen wollte" (III.159). Diese Szene mündet in den letzten Satz der Erzählung ein, in dem der Autor, in Zusammenfassung der geläufigen Meinung über Judas, einen indirekten Denkappell an den Leser richtet, ob die jahrhundertealte Interpretation des Judas als Verräter denn überhaupt gültig sei: "... und wie die Zeit kein Ende hat, so wird auch die Kunde von Judas Verrat und von seinem schrecklichen Tod kein Ende haben. Und alle - die Guten und die Bösen - werden in gleicher Weise seinem verruchten Namen fluchen; und für alle Völker, die da waren und die sind, bleibt er einsam mit seinem grausamen Schicksal - Judas Ischariot, der Verräter" (III.160).¹ Hier wird am Erzählschluß der Gedanke des Schicksals, zu dem der Mensch vorausbestimmt ist und dem er sich ungeachtet aller Willenskraft nicht entziehen kann - wie in *Vom Leben Vasilij Fivjerskijs* und *Der Gouverneur* - erneut aufgenommen.

Diese Determination äußert sich, wie es Andreev in einem Brief an L. V. Leonidov anlässlich seines Dramas *Der Gedanke* (Mysl')² formulierte, u.a. in einem psychologischen Fatalismus.

¹ Vgl. hierzu W. Jens, *Der Fall Judas*. Stuttgart 1975; E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*. (1976) S. 168 - 171.

² Das Drama *Der Gedanke* ist eine dramatische Bearbeitung der gleichnamigen Erzählung. Vgl. die vergleichende Analyse von Ju.V. Babiceva, Tri "Mysl'" L. Andreeva. In: *Filologičeskie nauki* 1969.5. S. 30 - 41.

"Alle wissen oder erraten, was geschehen soll und alle gehen, wie zum Untergang Verurteilte, auf das Ereignis zu, ohne Kraft zu besitzen, sich aus dem Netz der verwickelten Beziehungen zu befreien."¹

Die äußerste Konsequenz des Determinationsgedankens ist der Tod; er bedeutet die unaufhebbare Determination jedes Menschen. Doch stellt sich der Tod nicht als Vernichtung dar, sondern als eine Grenze, an der die "ethischen Dimensionen"² der Entscheidungen bewußt werden. In diesem Sinne verarbeitet Andreev in den Erzählungen *Der Gouverneur* und *Lazarus* die Erkenntnis des Todes als ein Element, das für den einzelnen Menschen konstruktiv werden kann.

Daher bildet der physische Tod nur den äußerlichen Schlußpunkt dieser Erzählungen, und er wird nicht in seiner Grausamkeit dargestellt, wie z.B. in *Vom Leben Vasilij Fivejskijs*, da er seine Opfer nicht unvermittelt und überraschend ereilt. Er bildet das Ende einer lange währenden Auseinandersetzung mit dem Gedanken an ihn.

In *Der Gouverneur* zeigt sich nun die abschließende Szene, die das Attentat umfaßt, entgegen dem Ernst der Erzählung, die das Sein zum Tode darstellt, nicht frei von Komik. Dies dient, wie Woodward zu Recht bemerkt hat, "to reinforce the author's central thought"³. Das Erzählgewicht liegt auf der Nachzeichnung der inneren Vorgänge, des bewußten Verhaltens und Wissens des Gouverneurs um seinen nahen Tod, nicht jedoch auf der Schlußgestaltung, nicht darauf, wie der Tod den Gouverneur erreicht. Entsprechend kurz und bündig ist der Einschnitt vor dem Ende: "Es geschah einfach und schnell, wie ein Bild in einem Panorama weiterrückt" (II.69). Die Attentatsszene bedeutet nur den Abschluß des Sterbeprozesses, der für den Gouverneur

1 Rekvjem, Sbornik pamjati L. Andreeva. Hrsg. D. L. Andreev, V. E. Beklemiševa. (1930) S. 80.

2 Th. Ziolkowski, Strukturen des modernen Romans. (1972) S. 194.

3 J. B. Woodward, L. Andreyev. A Study. (1969) S. 115.

jene "Befreiung von der Einseitigkeit einer Individualität, welche nicht den innersten Kern unseres Wesens ausmacht, vielmehr als eine Art Verwirrung desselben zu denken ist: die wahre, ursprüngliche Freiheit tritt wieder ein, in diesem Augenblick, welcher, (...), als eine restitutio in integrum betrachtet werden kann"¹. Dieser Prozeß des Sterbens ist auf zwei Ebenen dargestellt: der erkenntnistheoretischen und der metaphysisch-
 atavistischen. Doch verbindet sich mit der metaphysischen Ebene keineswegs eine religiös-theologische Todesvorstellung. Dies wird ersichtlich aus dem ursprünglich gewählten Titel der Erzählung "Der Gott der Rache" (Bog otmšćenija)², der in Anlehnung an das Motto Tolstojs zu "Anna Karenina" "mne otmšćenie i - az vozdam" (Die Rache ist mein, ich will vergelten) formuliert wurde. Schon vor Ej'chenbaums Analyse "Tolstoj und Schopenhauer"³ hat Andreev das Motto mit Schopenhauer in Verbindung gebracht. 1904 schrieb er seine Überlegungen Gor'kij: "Und ich begriff, daß Tolstoj sich nicht ohne Grund für Schopenhauer begeisterte: 'Anna Karenina' (...) ist die künstlerische Darstellung der Welt als Wille und Vorstellung. Unter diesem Gesichtspunkt erhält die konsistoriale Moralisererei 'die Rache ist mein, ich will vergelten' eine neue, ungeheuerliche Bedeutung, die durchaus nicht theologisch ist."⁴ Andreev bezieht sich hier offensichtlich auf den Schopenhauerschen Gedanken der "ewigen Gerechtigkeit"⁵, die hinter allem, was sich ereignet, allgewaltig beherrschend steht. Am Schluß der Erzählung hebt Andreev sie nochmals explizit hervor. "Doch hinter allen Reden, welcher Art sie auch waren, spürte man das leichte Beben einer großen Angst: Etwas Gewaltiges und Vernichtendes war gleich einem Zy-

1 A. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtliche Werke (³1972) Bd. 3. S. 582f..

2 Gor'kij i Leonid Andreev. Neizdannaja perepiska. In: Literaturnoe nasledstvo 72.1965. S. 421.

3 B. Ejchenbaum, Tolstoj i Šopengauer (k voprosu o sozdanii 'Anny Kareninoj'). In: Literaturnyj sovremennik 1935.11. S. 139 - 149. Vgl. auch J. B. Woodward, L. Andreyev. A Study. (1969) S. 112-114.

4 Gor'kij i Leonid Andreev, aaO S. 218 - 219.

5 A. Schopenhauer, aaO S. 412 - 422.

klon über ihr Leben hinweggebraust, und hinter den faden Kleinigkeiten, den Samowaren, Betten, Weißbroten wuchs nebelhaft die drohende Gestalt des Rächers des Gesetzes empor" (II.70). Darüber hinaus verbindet sich mit dem Gedanken der "ewigen Gerechtigkeit" ein existenzphilosophisches Problem; "den Tod als aufbauenden und gestaltenden Bestandteil des menschlichen Lebens zu begreifen"¹. Es geht um die Erkenntnis der Immanenz des Todes im menschlichen Leben, die den Menschen aus seinem 'uneigentlichen' Dasein entlassen und von seiner Selbstentfremdung befreien kann.

Dieser Gedanke führt wieder zu Tolstoj zurück, der schon 1859 in "Drei Tode" (Tri smerti) diese Erkenntnis des Todes in enger Korrelation zur Auffassung vom Menschen herausgearbeitet hat. Während er hier drei grundsätzlich unterschiedliche Haltungen gegenüber dem Tod in der Welt der Natur und der Zivilisation vermittelt der Parallelsetzung von drei selbständigen Erzähleinheiten darstellt, die thematisch verbunden sich jedoch antithetisch zueinander verhalten, vertieft er in "Der Tod des Ivan Il'ič (Smert' Ivana Il'iča, 1866) das Problem des Seins zum Tode am Beispiel eines Lebens, das sich mit einer Gesellschaft konfrontiert sieht, die den Tod leugnet."²

In dieser Tradition steht Andreevs *Der Gouverneur*.³

Das unterschiedliche Verständnis der beiden Schriftsteller

1 O. F. Bollnow, *Existenzphilosophie*. (1969) S. 95.

2 Vgl. z.B. I. A. Bunin, *Der Herr aus San Franzisko* (Gospodin iz San Francisco, 1915) als Gegenkonzeption zu "Der Tod des Ivan Il'ič" und M. Gor'kij "Egor Bulycov und die anderen" (Egor Bulycov i drugie, 1932).

3 Vgl. F. M. Borrás, *A Common Theme in Tolstoy, Andreyev and Bunin*. In: *The Slavonic and East European Review* 32.1953.4. S. 230ff.; V. I. Bezzubov, *L. Tolstoj i L. Andreev*. In: *Uč. zap. tartuskogo gos. un-ta*. IV.1961 S. 130 - 172; J. B. Woodward, *L. Andreyev. A Study*. (1969) S. 114f.. In seinen Gesprächen mit Andreev berichtet L. Grossman von dem nachhaltigen Einfluß, den Tolstoj auf Andreev ausgeübt hat: "Eine besondere Bedeutung hatten Lev Tolstoj und Garšin für mich in diesen Jahren der Schulung. Von ihnen erlernte ich sowohl das Erzählen als auch das Schreiben. Bis heute erachte ich sie für unsere besten Erzähler, für die interessantesten und die erregendsten. Es ist schwierig, 'interessanter' als sie zu schreiben. Ich weiß, daß meine Art eine andere ist, in manchem aber bin ich ihnen verpflichtet." L. Grossman, *Besedy s L. Andreevym*. In: *Rossija* 1925.4. S. 244.

von der Überwindbarkeit des destruierenden Todes, bekundet aber der Andreevsche Erzählschluß. Tolstoj betont noch die Möglichkeit einer transzendenten Geborgenheit, die er in "Der Tod des Ivan Il'ič" durch ein Stimmungsbild, die Vision des Lichtes, ausdrückt. Dieses Erlösungsbild wird jedoch als Sprung aufgefaßt, "durch den die Phänomenologie des Todes, die der eigentliche Gegenstand der Erzählung ist, in eine Sinndeutung des Todes umgewandelt wird"¹. Andreev hingegen schließt in seiner Erzählung eine derartige "Sinndeutung des Todes" aus; er verweilt nur bei dem Phänomen Tod und bei der Analyse des Menschen, der um dessen Unausweichlichkeit weiß. Ungeachtet dieser unterschiedlichen Deutung gleichen sich die Auffassungen von Andreev und Tolstoj jedoch in einem entscheidenden Moment. Beide verstehen sie den Tod nicht als ein punktuellere Ereignis im menschlichen Leben, sondern als dem Dasein immanent. Aus solcher Erkenntnis heraus erfährt dann das Leben mit allen seinen Inhalten eine neue Wertung. So kann die intensive Auseinandersetzung Andreevs mit dem Tod als Versuch gewertet werden, auf das Leben selbst einzugehen und es in seiner vielseitigen Rätselhaftigkeit zu begreifen. Darauf beruht der Grundgedanke in *Lazarus*. Lazarus, der Bräutigam des Todes, kehrt zu den Menschen zurück und konfrontiert sie dadurch mit der Erkenntnis, daß der Tod dem Leben inhärent ist.² Denn seine Person stellt die Immanenz des Todes bildlich dar.

In denjenigen Erzählungen, in denen das Thema des Todes ausdrücklich im Vordergrund steht, wird der Mensch nicht der psychischen Vernichtung preisgegeben. Dennoch erhält der Tod bei

1 K. Hamburger, Tolstoj. Gestalt. Problem. (1963) S. 70.

2 Vgl. S. Geier, Zum Verständnis der Werke. In: L. N. Andreev, *Die Sieben Gehekten*. 1957 S. 149f..

Auch sie betont die Darstellung des Lazarus als Bräutigam des Todes (smert' = fem.), worauf sein Hochzeitsgewand zu deuten scheint, akzentuiert dabei aber zu sehr die "zerstörende Macht" des Todes, "die den menschlichen Bemühungen und dem Leben den Sinn nimmt." Es ist richtig, daß Andreev zunächst und entschiedener die Vernichtung durch den Tod herausarbeitet, den Höhepunkt der Erzählung bildet jedoch die Überwindung des Todes durch Augustus, ohne daß die Immanenz des Todes und seine Spuren, die die Begegnung mit Lazarus hinterlassen haben, geleugnet werden.

Andreev nicht die Konnotation eines tröstenden oder erlösenden Todes, wie es bei Sologub häufig ist,¹ sondern wird unter dem Aspekt der Erkenntnisgewinnung und Selbstfindung des Menschen analysiert. Deshalb münden die Todeserzählungen keineswegs in Schlüsse ein, die inhaltlich und stilistisch die Destruktivität der Selbstentfremdung und Entzweiung des Menschen veranschaulichen. Demzufolge enthalten die abschließenden Passagen z.B. in *Der Gouverneur* oder auch *Lazarus* etc. einen gleichsam distanzierenden, epilogartigen Charakter, da der Aussageschwerpunkt auf der erzählten Entwicklung zum Tode hin liegt. Die aufgipfelnde Schlußakzentuierung entfällt in ihnen.

Diese Erzählungen bilden den Versuch Andreevs, eines seiner wesentlichsten Probleme künstlerisch umzusetzen: "Ich denke viel über das Leben und über den Tod nach, und ich fühle in ihnen ein tiefes Geheimnis, aber meine Beziehung zu diesem Geheimnis gleicht einem herabgelassenen Vorhang: man will ihn heben, aber irgendwie nicht auf die jenseits liegende Seite in die Finsternis kriechen und von dort aus dort aus der Tiefe sprechen."²

Ideenmäßig erfüllen sie jedoch die gleiche Aufgabe wie die übrigen Erzählungen. Insofern bilden sie ein weiteres Glied in der Bemühung, die Rätselhaftigkeit des Lebens zu entschlüsseln, da sich "von der Stellung eines Menschen zum Tode alle seine übrigen Beziehungen zum Ganzen der Welterscheinung und der übrigen Daseinsausblicke voll begreifen"³ lassen.

2. Handlungsführung

Die Erzählungen, die dem dynamischen Erzähltypus zugeordnet werden, sind durchweg umfangreicher als die des statischen

1 A. Leitner, Die Erzählungen Fedor Sologubs. (1976) S. 182.

2 Gor'kij i L. Andreev, Neizdannaja perepiska. In: Literaturnoe nasledstvo 72.1965. S. 179f..

3 W. Rehm, Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik. (1928) S. 1.

Erzähltypus.¹ Dieser Unterschied entsteht dadurch, daß der Autor die Konfrontation des Menschen mit einer ihm bis dahin unerkannt gebliebenen Seite der Wirklichkeit, die ihn zur Auflehnung zwingt, ausführlicher darstellt und damit eine Auseinandersetzung verbindet, die in den Menschen selbst verlegt ist.² Zu der Kollision mit der Außenwelt gesellt sich hier ein dem Menschen inhärenter Konflikt.

In den statischen Erzählungen gilt die Verdeutlichung der Zuständlichkeit; deshalb überwiegt in ihnen die Thematik der sozialen Unterdrückung und Determination des Menschen, die bis zur Entmenschlichung reichen kann. In den dynamischen verfolgt das Erzählte vornehmlich den Bewußtseins- und inneren Entwicklungsprozeß des Menschen, daher greift Andreev nun vermehrt nach Erzählstoffen, in denen er die sozialdeterminierende Komponente zwar nicht ganz ausklammert, sie aber zu einem sekundären Problem werden läßt. Statt dessen tritt mit aller Schärfe die Grundfrage nach dem Sein und dem Wesen des Menschen überhaupt in den Vordergrund.

In einer der kürzesten Erzählungen des dynamischen Typus, der Krisengeschichte *Der Abgrund* (10 Seiten), wird der Zusammenprall von Vernunft und Trieb nicht entwickelt, sondern erfolgt für den Leser fast ebenso überraschend wie für die fiktive Figur; die tiefgreifende Veränderung Nemoveckijs wird nicht folgerichtig abgeleitet und von seiner Person aus motiviert, sondern - vom Gesichtspunkt der Entfaltung einer Figur aus betrachtet - überraschend und abrupt vor Augen geführt.

1 Sicherlich spielt dabei auch die schriftstellerische Entwicklung keine geringe Rolle, denn die Tendenz zur längeren Erzählung setzt etwa ab 1901 ein und läuft parallel zu der allmählichen Lösung von seiner journalistischen Tätigkeit als Gerichtsreporter. Vgl. L. A. Iezuitova, *Tvorčestvo L. Andreeva* (1891 - 1904). (1969) S. 33. Ab 1897 bis 1903 arbeitete Andreev u.a. an der liberalen Zeitung "Kur'er" (Hrsg. Ja. F. Fejgin und I. D. Novikov).

2 Vgl. Woodward, *Structure and Characterisation in the Stories of L. Andreev*. In: *Scando-Slavica* 15.1969 S. 14. Hier entwirft er vermittels der Grundformel der Mensch und das Unbekannte 4 Modelle des "philosophico-thematic scheme". Die Doppelseitigkeit des Unbekannten als Phänomen des Außerweltlichen und des Innermenschlichen wird dabei nicht berücksichtigt.

In den umfangreicheren Erzählungen hingegen tritt das Phänomen der Einbettung des Erzählten in einen umfassenderen Wirklichkeitsrahmen und der psychologisierenden Vertiefung des Menschen in der existentiellen Krise in den Vordergrund.

Entscheidend ist für die Erzählungen, daß hier nicht mehrere Situationen nebeneinandergestellt oder scharf kontrastiert werden, sondern die Situationen bilden eine sich steigernde Abfolge; eine Situation resultiert aus der anderen, und die Steigerung der Situationen begleitet die Steigerung der inneren Anspannung des Menschen. Das erfordert ein modifiziertes erzählerisches Vorgehen, da hier nicht die Bestätigung der Determination gegeben werden soll, sondern der Versuch unternommen wird, den Menschen im Kampf, in der aussichtslosen Hoffnung auf Freiheit und Überwindung der Determination zu gestalten.

Diese Grundidee, die sich durch die dynamischen Erzählungen wie ein roter Faden zieht, prägt, ungeachtet ihrer unterschiedlichen Ausführung, die Erzähltendenz.¹

Die Erzählungen werden durch die hervorragende Stellung einer Figur charakterisiert, auf die alle Ereignisse und Begebenheiten zugeschnitten sind. Sie entschwindet während des ganzen Erzählverlaufs nie aus dem Blickfeld, auch dann nicht, wenn sie nicht unmittelbar an einem erzählten Vorgang beteiligt ist und die Erzählfunktion sie nicht ausdrücklich erwähnt. Jeder Vorgang trägt direkt oder indirekt zur Profilierung der Figur bei. Dadurch entsteht eine sich gegenseitig bedingende Korrelation zwischen Begebenheit und Zentralfigur; sie stehen in einem dichten Abhängigkeitsverhältnis. Schon hierin ist ein weiterer Unterschied zu den statischen Erzählungen zu sehen. In dem Beispiel *Der Groß-Schlemm* prägt sich dem Leser keiner der Mit-

¹ Die gedankliche Konstanz im Werk Andrejevs betont auch Woodward. "Perhaps, however, it will be argued that the strongest evidence of instability in the works of his early years is the vacillation which seems to be reflected, for example, in the transitions from the sentimental *A Theft was Imminent* (...) (1902) to the tragic *In The Fog* (...) (1902); and from the faith in man proclaimed in the *Marseillaise* ... (1903) to the tedium of life depicted in *At the Station* ... (1903). It will be seen, however, that the diversity of mood here and the alternation of light and gloom are determined not by changes of conviction but rather by the diversity of angles from which Andrejev repeatedly affirms the same basic truths. J. B. Woodward, *L. Andrejev. A Study.* (1969) S. 28.

spieler als besonders markant ein. Es ist nicht entscheidend, ob der Tod Nikolaj Dmitrievič oder einen anderen ereilt, da der Tod als tagtägliches Phänomen gerade in seiner Alltäglichkeit und die Gleichgültigkeit des Menschen ihm gegenüber aufgezeigt werden sollen.¹ In *Der Gouverneur* hingegen ist die Alltäglichkeit nur ein Aspekt. Im wesentlichen wird der Tod jedoch in seiner Jeweiligkeit betrachtet und die Persönlichkeitsentwicklung des Gouverneurs, der die Gewißheit des Todes nicht verdeckt, sondern annimmt, aufgerollt.

Gerade durch die Bindung an eine Figur, die in ihrer ganzen Individualität den Konfrontationsprozeß - allein auf sich gestellt - durchlebt und durchdenkt, erreicht Andreev die Umdeutung und Verschärfung der Themen. Dies gelingt ihm zudem durch die Isolation der Zentralfigur, die durch die Verständnislosigkeit der Mitmenschen verstärkt wird. Der Mensch begibt sich aus dem schützenden Rahmen der Gesellschaft und zugleich aus den Zwängen der gesellschaftlichen Umwelt mit ihren Normen. Er wird zu einem Außenseiter, dessen Bindung und Verkettung mit der dinglichen und personalen Umwelt eine wesentliche Umdeutung erfährt. Die Profilierung der Zentralfigur, die sich meist auch im Titel widerspiegelt, wird durch die im Aufbau ablesbare Kontinuität ihrer Entwicklung und ihres Verhältnisses zur Wirklichkeit erreicht.

a. Tendenz des außerperspektivischen Erzählens

In der *Erzählung über Sergej Petrovič*, die wichtig ist "not only as a psychological study of an individual, but as a social document, for it reflects the entry into the Russian intellectual vacuum in the mid-nineties of the ideas of Nietzsche and the impact of these ideas on the mind of the

¹ Vgl. Kap. II. B. 1. S.55 f.

average intellectual"¹, wird einsinnig Schritt für Schritt die Entwicklungsgeschichte des Studenten nachgezeichnet. Dabei wird auch die aufbauende Rückwendung, die die jüngere Vergangenheit des Studenten nachzeichnet, der Gegenwartshandlung untergeordnet. Die umfängliche Rückwendung (zwei Kapitel) wird nahtlos in die Erzählgegenwart übergeführt, da sie sich unmittelbar an die Einführung des Themas - der Einfluß des Gedankens des Übermenschen auf den Studenten - anschließt. Dem Leser offenbart sich jetzt die Bedeutung des ersten Satzes, der das Zentralthema einführt: "An der Lehre Nietzsches faszinierte Sergej Petrovič am meisten die Idee des Übermenschen und alles das, was Nietzsche von den Starken, Freien und Kühnen im Geiste gesagt hatte" (I.60).

Die Rückwendung bildet die erste umfassendere Phase im Handlungsaufbau, der in drei Hauptteile gegliedert werden kann. Die von Andreev zitierte Stelle aus dem Buch "Also sprach Zarathustra",² deutet die Gliederung an: "Manchem mißbrät das Leben: ein Giftwurm frißt sich ihm ans Herz. So möge er zusehen, daß ihm das Sterben umso mehr geräte" (I.70)³. Die beiden ersten Kapitel entwerfen das nichtige, mißlungene, über das Mittelmaß nie hinausreichende Leben des Studenten, das in der schicksalhaften Begegnung mit dem Nietzschekenner Novikov eine Wende erfährt. An die beiden Kapitel schließt sich die zweite Phase an. Die Wiederaufnahme des oben angeführten Nietzsche-Zitats am Ende des vorletzten und vierten Kapitels beschließt diese

1 J. B. Woodward, L. N. Andreyev. A Study. (1969) S. 51.

In ihrer Monographie zitiert Iezuitova eine interessante Stelle aus den Tagebüchern Andreevs zu der Erzählung. "... das ist eine Erzählung über einen für unsere Zeit typischen Menschen, der erkennt, daß er das gleiche Recht auf all das hat, was die anderen haben, und der sich gegen die Natur und die Menschen, die ihn seiner letzten Möglichkeit des Glücks berauben, auflehnt. Er endet durch Selbstmord - im 'freien Tod', nach Nietzsche, unter dessen Einfluß auch bei meinem Helden der Geist der Empörung erwacht. (1. April 1900)."

L. A. Iezuitova, Tvorcestvo L. Andreev 1892 - 1906. (1976) S. 92.

2 F. Nietzsche, Also sprach Zarathustra. In: Werke V (1972) Bd. 2 S. 334.

3 Zum autobiographischen Charakter dieser Erzählung und der Beziehung Andreevs zu Nietzsche vgl. O. Burghardt, Die Leitmotive bei L. Andrejev (ND 1968) S. 164.

Phase, in der der Gedanke des Übermenschen wie "ein Giftwurm" an ihm nagt. Der erste Satz des anschließenden Kapitels bildet dann einen deutlichen Einschnitt und Auftakt der letzten Phase: "Einmal gibt es keinen Sieg - dann muß man sterben. Und Sergej Petrovič entschied sich zu sterben und dachte, sein Tod würde zum Sieg" (I.79).

Zwischen diesen drei Hauptphasen des äußeren und den Bewußtseins- und Entwicklungsstufen des Studenten, die den inneren Aufbau bilden, besteht eine enge Korrelation. Die Intention des Autors ist es, die seelischen Vorgänge seiner fiktiven Figur nachvollziehend zu gestalten. Dementsprechend konzentriert er die Darstellung auf Sergej Petrovič und stellt ihm nur zu Beginn der Erzählung den Antagonisten Novikov gegenüber.

Während Andreev in den beiden ersten Phasen kaum die szenische Darstellungsweise verwendet und das Erzählte nur selten durch dialogische und monologische Partien auflockert, setzt er diese Elemente in der letzten Erzählphase vermehrt ein. Hier konzentriert sich das Erzählen, im Unterschied zu den großzügigen Raffungen der beiden ersten Drittel, auf eine kurz bemessene Zeit, in der die innere Auseinandersetzung zwischen dem Lebenswillen und dem Drang zum Tode einen Höhepunkt auf der Linie der äußeren und innerseelischen Vorgänge erreicht.

Die Dreigliederung dieser Erzählung, die im wesentlichen drei Lebensphasen und drei Bewußtseinsstufen entspricht, kann allgemein als das Strukturmodell betrachtet werden, das der dynamischen Erzählweise zugrundeliegt, in der das vom Bewußtsein gesteuerte Handeln und die Dissoziation oder Selbstfindung des Menschen vorherrscht. Dieses Handeln bestimmt sich aus der "Bewußtheit" und "Gewolltheit" als den entscheidenden Kriterien des "selbsttätigen, ungezwungen freien Handelns".¹

Gerade darin unterscheidet sich dieser Erzähltypus entscheidend von den statisch ausgerichteten. In beiden Erzähltypen bildet der Erzählausgangspunkt die Zuständlichkeit. Diese wird

¹ Handbuch philosophischer Grundbegriffe, fig. von H. Krings, M. M. Baumgartner und Ch. Wild. (1973) Bd. 3. S. 678.

in der statischen Erzählweise jedoch als unveränderliches Phänomen bestätigt, während in der dynamischen der Mensch sich der Faktizität und Bedingtheit des Daseins bewußt wird. Aus diesem Erkenntnisprozeß, der "Bewußtheit", entwickelt sich dann der Wille, die "Gewolltheit", eine Möglichkeit der Lösung von der Bedingtheit zu finden. Diese Etappen kennzeichnen vornehmlich diejenigen Erzählungen, in denen die Zentralfiguren von Ideen geleitet werden. In der Gewichtung der einzelnen Etappen weisen die Erzählungen Unterschiede auf, die sowohl thematisch, wie auch erzähltechnisch begründet sind.

In *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* folgt der Aufbau dem Bild des Ameisenhaufens, das zu Beginn entworfen ist: "Schnell fiel er, und langsam erhob er sich; fiel wieder und erhob sich langsam wieder - und baute Zweiglein für Zweiglein, Sandkorn für Sandkorn seinen schütterten Ameisenhaufen an der großen Straße des Lebens fleißig wieder auf" (III.20).

Der Nachvollzug seines Lebens bis zum Tod gliedert sich in dem Auf und Ab seines Schicksals, das mit dem Tod seines erstgeborenen Sohnes (Kapitel 1.) und der daraus entstehenden Abhängigkeit seiner Frau vom Alkohol und ihrer wachsenden geistigen Verwirrung dann in die entscheidende letzte Phase mündet. Nahezu jedes der zwölf Kapitel bedeutet einen nächsten entscheidenden Schritt in dem Schicksalsverlauf. Im 2. Kapitel findet sich die Zeugungsszene des Idioten, der bis zum Schluß untrennbar mit dem Popen verbunden, die Linie des Wahnsinns und des Irrationalen einleitet. Diese Szene bildet eine Gelenkstelle des Textes und beschließt die erste Phase. Von ihr aus läßt sich eine Parallele zum letzten Kapitel ziehen. Das Verbindungsglied dieser beiden Szenen, der Zeugung und des Todes des Popen, ist das 10. Kapitel, in dem der Pope den Gedanken faßt, ein Wunder wie Jesus zu vollbringen. Die Korrespondenz dieser Kapitel entsteht nicht nur durch inhaltliche Parallelität und inhaltliche Steigerung, sondern auch durch die erweiterte Wiederaufnahme, der im 2. Kapitel eingeführten Motive der Nacht, des Wahnsinns (III.27 - 28), zu denen sich in den entsprechenden Szenen noch das Motiv des Lachens gesellt.

Es sind Gelenkstellen, an denen der Widerspruch zwischen Empirie und Illusion, sowie die geistige Dissoziation des Popen angedeutet, dann am Schluß ausdrücklich dargestellt wird. In diesen Szenen, die entsprechend ihrer Abfolge immer mehr Erzählraum einnehmen, stehen die Schicht der Transzendenzbezogenheit und die der empirischen Realität antithetisch zueinander. Mit der ersten Schicht verbindet sich Hoffnung und die Offenheit auf Zukünftiges, mit der zweiten hingegen die Geschlossenheit und Unabänderlichkeit des Daseins. Die auffallenden Wiederholungen setzen hier die sinnbildenden Akzente und heben die Schlüsselwörter ab: das der Wiederauferstehung (fünfmal, III. 26, 27), der Hoffnung zweimal (27, 28) und das der Ausweglosigkeit, das durch die Wiederholung der "geschlossenen Fensterläden" (26, 27) und dem Bild der im Wirbel kreisenden Menschen zum Ausdruck kommt: "Von den Menschen und dem Leben durch die Wände und die Nacht abgeschnitten, drehten sie sich im Wirbel eines wilden und ausweglosen Traumes, und mit ihnen wirbelten unaufhörlich wilde Klagen und Verwünschungen" (III.27). Diese Elemente, dem zweiten Kapitel entnommen, werden verstärkt und variiert in den korrespondierenden Kapiteln wieder eingesetzt. Auf dieser Dualität, die in diesen Szenen am dichtesten verwoben ist, ist nun die gesamte Erzählung aufgebaut: das Zusammenspiel und die Aufeinanderfolge von Schicksalshöhepunkten und Niederschlägen wird begleitet von den Auseinandersetzungen mit dem Glauben, die vom Zweifel bis zur Gewißheit von der Gerechtigkeit Gottes reichen, und denen kontrapunktisch die Hoffnungslosigkeit des Daseins entgegengesetzt wird.

So schließt sich an das 2. Kapitel kontrastiv das dritte an. Mit der schwangeren Popin kehrt der Friede in das Haus, der im 4. Kapitel durch die Gewißheit, daß das Neugeborene ein Idiot ist, wieder gebrochen wird. Mit der Gestalt des Idioten verbindet sich das Moment des Nicht-Entrinnen-Könnens. Der Bann, der von ihm ausgeht, vermindert sich nie, "wohin die Menschen auch gingen, was sie auch taten, sie konnten keinen Augenblick vergessen, daß dort in dem halbdunklen Zimmer jemand Unvermutetes und Schreckliches saß, der im Wahnsinn Geborene" (III.30).

In diesem Kapitel wird nun auch zum ersten Mal explizit, aber noch aus der Perspektive der Frau die Grundproblematik des Popen, seine Auseinandersetzung mit dem Glauben, ausgesprochen. Ihren Vorwurf, er glaube nicht an Gott, weist er zurück, aber für den Leser verdichten sich hier die versteckten Andeutungen und Anspielungen auf den Glaubenskonflikt des Popen zu der Gewißheit, das dies das Kernproblem der Erzählung ist.

Wie schon im 2. Kapitel weitet sich im 5. Kapitel der Blick auf die Stellung des Popen im Kreis der anderen Menschen. Doch der einleitende Satz bildet, verglichen zu dem früheren, eine Steigerung und stellt noch deutlicher seine wachsende Isolation heraus: "Unter den anderen Menschen, ihren Angelegenheiten und Gesprächen wirkte Vasilij so offensichtlich abgesondert, so unfassbar fremdartig, als sei er gar kein Mensch, sondern nur die sich bewegende äußere Hülle davon" (III.35).¹

Die partielle Parallelität zum 2. Kapitel, die auch in dem Wiederauftreten des ihm kontrastiv zugeordneten Diakon Ivan Porfirič anklingt, wird jedoch erweitert, denn es eröffnet sich dem Popen die entscheidende Erkenntnis, daß er nur einer unter vielen Menschen ist, die mutatis mutandis alle einem gleichermaßen schrecklichen Schicksal ausgeliefert sind (III.37). Diese Erkenntnis vertieft Andreev, indem er in den Kapiteln 6 und 7 episodenhaft die Lebensgeschichte einiger Beichtgänger einschaltet, in denen einerseits die Grausamkeit des menschlichen Schicksals (Semen Mosjagin) und andererseits die Verderbtheit des Menschen (Trifon) überdeutlich wird. Dadurch wird das äußere Schicksal des Popen verallgemeinert, zugleich aber seine seelische Qual, Wahrheit und Gnade zu finden, verstärkt dargestellt. Die eingeschalteten Beichtgespräche, die innerhalb des äußeren Handlungsverlaufs retardierend wirken, haben die Funktion, den innerseelischen Prozeß und die Gedanken des Popen schärfer herauszuarbeiten.

Kurz darauf - am Ende des 7. Kapitels nach einer Szene der

¹ Im 2. Kapitel lautet der Satz folgendermaßen: "Niemand liebte den Vater Vasilij - weder die Mitglieder noch der Klerus seiner Pfarrgemeinde" (III.23).

tiefsten Glaubenskrisen -, fällt er die Entscheidung, sein Amt niederzulegen und die Stadt zu verlassen. Das 8. Kapitel bildet, wie auch das 3. eine Zeitspanne des Glücks, das jedoch trotz aller Ausgeglichenheit durch Ahnungen der Übermacht des Bösen getrübt ist. Das Motiv der Nacht als Ausdruck des Unheilvollen und die leichtvariierte Wiederaufnahme des ersten Satzes der Erzählung "auch in diesen Tagen der Ruhe und der Hoffnung lastete auf seinem Leben noch immer das grausame und rätselhafte Verhängnis" (III.56), deuten auf die kommende Katastrophe. Der Verbrennungstod seiner Frau, der dem Popen die vermeintliche Erleuchtung bringt, daß er ein Auserwählter Gottes sei, und daß durch ihn die Wahrheit einsichtig werde, bildet den szenischen Einschnitt vor der letzten Phase.

Entsprechend der antithetischen Bedeutung des Feuers, das außer der materiellen Vernichtung gleichzeitig eine geistig läuternde Kraft enthält, tritt in den letzten Kapiteln die pragmatisch-orientierte Erzählschicht zurück, um die Schicht der seelischen und psychischen Zusammenhänge, die die Metamorphose des Popen herausarbeitet, dominant werden zu lassen.¹

Der Erzählvorgang konzentriert sich nun vorwiegend auf die geistige Auseinandersetzung des Popen mit Gott und auf die Wahnvorstellung, daß er als Vermittler Gottes ein Wunder vollbringen kann. Dabei wird der Irrationalismus und der wachsende Wahnsinn des Popen durch die nun verstärkt eingesetzte innenperspektivische Darstellung in Verbindung mit stark expressiven Bildern demonstriert.

Die ersten zwei Drittel (Kapitel 1 - 9) der Erzählung sind der Entwurf einer Welt, die der Vorstellung, daß die Welt eine von Gott geschaffene und geordnete sei, widerspricht und den Popen zu einer Haltung herausfordert, die an die Worte Iwans aus "Die Brüder Karamazov" (Brat'ja Karamazovy, 1879/80) erinnert: "Ich empöre mich nicht gegen meinen Gott, nur will ich

¹ Vgl. das Drama *Savva* (1906), das den Untertitel *Ignis sanatus* trägt. Dazu auch O. Burghardt, *Die Leitmotive bei L. Andrejev*. (1940, ND 1968) S. 151-169.

seine Welt nicht annehmen."¹ In dem Popen Vasilij Fivejskij ist das Moment der Empörung zwar ausgeprägt vorhanden, reicht aber nie bis zur Verleugnung Gottes, denn nur aufgrund der Gewißheit um die Existenz Gottes kann er sich gegen ihn auflehnen. Auflehnung und Empörung verkehren sich nun im letzten Teil in maßlose Hybris.

Der Aufbau des Erzählvorgangs sowie seine Gliederung verdeutlichen die inhaltliche Ebene der wachsenden Orientierungslosigkeit des Popen. Diese offenbart sich in der Hilflosigkeit gegenüber der empirischen Welt, woraus kein ausgewogenes, sondern zunächst ein distanzierendes und später ein allzu enges Verhältnis zu der metaphysischen Welt resultiert. Dennoch bemüht, die Haltlosigkeit zu überwinden, projiziert der Pope ein Ziel, an dessen Festigkeit er glaubt, und das sich letzten Endes als trügerisch gegenüber dem Menschen erweist.

Je mehr die Schicht der Konfrontation und des Konfliktes mit der unmittelbaren dinglichen und menschlichen Umwelt zurücktritt, umso eindringlicher rückt die Schicht des metaphysischen Bezugs in den Vordergrund. Und analog der alternierenden Zuspitzung und Abschwächung der Schicksalsschläge verhält sich die Glaubenslinie: die Herausforderung (Kapitel 1), Drohung und Gebet, Warnung und Hoffnung (Kapitel 2), die Überzeugung (Kapitel 8, 10), der Zusammenbruch und apokalyptische Untergang (Kapitel 12).

In der Gestalt des Popen entwirft Andreev gewissermaßen einen Typus, der den Gegenbeweis zu der Auffassung Nietzsches von dem Bezug zwischen Mensch und Welt in "Die fröhliche Wissenschaft" zu erzwingen sucht. "Wir sind abgesotten in der Einsicht und in ihr kalt und hart geworden, daß es in der Welt durchaus nicht göttlich zugeht, ja noch nicht einmal nach menschlichem Maße vernünftig, barmherzig oder gerecht: wir wissen es, die Welt, in der wir leben ist ungöttlich, unmoralisch, 'unmenschlich' ...".²

1 F. Dostoevskij, Brat'ja Karamazovy. In: Pol. sobr. soč. XXX, Leningrad 1972 -, Bd. 15. S. 214.

2 F. Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft. In: Werke V (1966) Bd. 2. S.484f.

Den Vorwürfen Veresaevs und anderer, daß er einen "vulgären Gott" und die Forderung eines Wunders gewählt habe, entgegnet Andreev in einem Brief an Nevedomskij: "Ich bin überzeugt, daß der nicht philosophierend, nicht über religiöse Dinge Sprechenden (bogoslavstvjuščij), sondern aufrichtig, glühend glaubende Mensch sich Gott nicht anders vorstellen kann als Gott der Liebe, Gott der Gerechtigkeit, der Weisheit und des Wunders. Wenn nicht in diesem Leben, so soll Gott in jenem versprochenen die Antwort auf die elementaren Fragen über die Gerechtigkeit und den Sinn geben. Wenn man dem 'Friedlichen', dem Demütigsten von allen, der die Welt so akzeptiert, wie sie ist und Gott preist, beweisen kann, daß es in jener Welt wie hier sein wird: Unteroffiziere (urjad'niki), Krieg, Ungerechtigkeit, unschuldige Tränen - wird er sich von Gott lossagen. Die Überzeugung, daß ja irgendwo Gerechtigkeit und vollständiges Wissen um den Sinn des Lebens sein soll, das ist jener Leib, welcher tagtäglich einen neuen Gott gebiert. Und jede Kirche auf der Erde ist eine Beleidigung des Himmels, ein Zeugnis der entsetzlichen, unerschöpflichen Macht der Erde und der hoffnungslosen Machtlosigkeit des Himmels."¹

Die Gegenüberstellung der dominierenden empirischen Realität, die sich durch Scheinprojektionen einer harmonischen Gegenwelt versichert, mit dem Schicksal des Popen, folgt der Andreevschen Kontrastierung der "unerschöpflichen Macht der Erde" und der "hoffnungslosen Machtlosigkeit des Himmels".

Die Aussichtslosigkeit, in die diesseitige Welt verändernd eingreifen zu können, gestaltet Andreev in seinen Erzählungen dergestalt, daß er die Zentralfigur zunächst stets in ihrem engen Bezugs- und Abhängigkeitsverhältnis zu der Umwelt zeigt, wobei er diesen Erzählteil umfänglicher gestaltet als den, der das Scheitern oder die Resignation vergegenwärtigt. Es kann hierbei von einer Verengung gesprochen werden, der die Isolierung der Zentralfigur und das Zurücktreten der Beziehungen zur

¹ Brief an M. P. Nevedomskij (etwa Ende 1903/Anfang 1904). In: Pis'ma L. Andreev k M. P. N.. In: Iskusstvo 1925.2. S. 266 - 267.

gewohnten Umwelt entspricht.¹ Die Tendenz zur Verengung korrespondiert daher mit den drei Phasen, denn die Zuständlichkeit und die Ausgangssituation, die das notwendige Verständnis beim Leser für die folgenden Ereignisse und Entwicklungen aufbaut, ist breiter angelegt, darauf folgt dann der schmäler gehaltene Teil der "Bewußtheit" und "Gewolltheit", der in die abschließende verdichtete Phase einmündet.

Der breit angelegte Anfang, in dem vornehmlich außerperspektivisch erzählend in die Themen- und Problemstellung eingeführt wird, charakterisiert auch die Erzählung *Judas Ischariot*². In diesem Fall ist es in der Komplexität und Vieldeutigkeit der Gestalt des Judas begründet, dessen Motivation des Verrats und sein Verhalten insgesamt sich bei Andreev nicht mit der neutestamentarischen Bibelgestalt deckt, sondern verrätselt wird.³ Von Beginn an konzentriert sich das Erzählen auf seine Person, deren einleitende Einführung und Beschreibung aus der Perspektive der "Guten" und "Bösen" (III.105) wiedergegeben wird. Die beiderseitige Ablehnung entfernt ihn von den Menschen und bringt ihn Jesus nahe. "Der Geist des lautereren Widerspruchs, der Ihn unaufhaltsam zu den Verstoßenen und Ungeliebten trieb, ließ Ihn Judas entschlossen bei sich aufnehmen und in den Kreis der Auserwählten einreihen" (III.106).

1 Die Umkehrung findet sich in Erzählungen wie *Im Frühling, Am Fluß, Ein Raubüberfall stand bevor, Die Finsternis*, die nicht mit der Destruktion des Menschen enden, sondern im harmonischen Ausklang zwischen Mensch, Natur und Welt ausklingen.

2 Der Erzählstoff Judas erfuhr um die Jahrhundertwende eine neue Belebung: P. Popov, "Iuda Ischariot", 1890; N. Golovanov, "Iskariot", 1905; A. Roslavlev, "Iuda", 1907; A. Remizov, "Tragedija o Iude, Prinz Ischariot", 1909; D. S. Merežkovskij, "Tod und Auferstehung", 1935. Gor'kij selbst lenkte - nach seinen Aussagen - die Aufmerksamkeit Andreevs auf die Tetralogie "Judas und Christus" von J. Wecksell und auf T. Hedberg. Angeblich soll Andreev jedoch nur das Werk von Roslavlev gekannt haben. Einflüsse können auch aus den altrussischen Legenden herrühren.

3 Dies betont auch Babičeva in ihrer Antwort auf die diesbezüglichen Fragen einiger Schüler in der atheistischen Zeitschrift "Nauka i religija". Ju. Babičeva, L. Andreev tolkuet Bibliju: In: ebd. 1969.1. S. 41.

Judas Aufnahme in den Kreis, sein Aussehen wie auch sein Gebahren, stehen unter dem Gesetz der Widersprüchlichkeit. Diesem entsprechend entfaltet jedes Kapitel, jede Szene das Persönlichkeits- und Verhaltensspektrum des Judas. Die biblische Interpretation der Judasfigur, die seinen Verrat eindeutig auf die eigennützigen Motive der Macht- und Geldgier zurückführt, löst Andreev vieldeutig auf.¹

Zu der negativen Auslegung gesellt er den positiven Aspekt, den der Liebe Judas' zu Jesus, die als Motiv von Anbeginn an mit Judas verbunden ist, und sich in dem Kuß, mit dem er Jesus den Häschern ausliefert, manifestiert. An dieser zentralen Stelle eröffnet Andreev vermittelt des inneren Monologs die inneren Vorgänge Judas' und verdeutlicht noch einmal in aller Schärfe dessen Zwiespältigkeit: "Ja! Mit dem Kuß der Liebe verraten wir Dich! Mit dem Kuß der Liebe überantworten wir Dich dem Hohn, der Folter, dem Tode! Mit der Stimme der Liebe rufen wir die Henker aus ihren finsternen Höhlen zusammen, und wir richten ein Kreuz auf - und hoch über dem Scheitel der Erde erhöhen wir die aus Liebe ans Kreuz geschlagene Liebe" (III.143).² Die direkte Frage Jesu: "Judas, verrätst du des Menschen Sohn" (ebd.) erhält dadurch eine indirekte Antwort. Mit dem Verrat als dem Höhepunkt der äußeren Handlung fällt hier der Höhepunkt der seelischen Vorgänge zusammen.

Antithetisch steht das Äußere Judas - "stumm und kalt wie der Tod" - seinem aufgewühlten Inneren - dort "stöhnten, donner-

1 "Ich denke Judas war kein Jude, sondern ein Grieche, ein Hellene. Er (...) war ein kluger und dreister Mensch, der Judas. Hast du jemals über die Unterschiedlichkeit der Motive des Verrats nachgedacht? Sie sind unendlich verschieden. Asef hatte seine eigene Philosophie, es wäre eine Dummheit zu denken, er habe nur des Geldes wegen Verrat geübt. Weißt du - wenn Judas der Überzeugung gewesen wäre, Jehova selbst stehe in der Person Christi vor ihm - er hätte ihn doch verraten. Gott zu töten, durch einen schmachvollen Tod zu demütigen - das ist keine Kleinigkeit, mein Lieber!" M. Gor'kij, L. Andreev. In: Polnoe sobranie sočinenij XXV (1973) Bd. 16. S. 356. Diese Aussage Andreevs von 1915 zeigt eine schärfere Auffassung von Judas als in der Erzählung selbst.

2 In seinem Essay "O realistach" widmet A. Blok der - seiner Meinung nach - "antichristlichen" Erzählung eine ausführliche Besprechung, in der er u.a. auch den Aspekt der Liebe Judas' zu Jesus betont. A. Blok, Sobr. Soč. VIII (1962) Bd. 5. S. 106.

ten und heulten Tausende wilder und feuriger Stimmen" (III.143) - gegenüber. An dieser Stelle spätestens offenbaren sich dem Leser die vieldeutigen Interpretationsmöglichkeiten des Judas, die aber als solche wieder Licht werfen auf die vieldeutige Welt. So entzieht sich Judas dem Griff der Bestimmbarkeit, und unter diesem Gesichtspunkt sind die einzelnen Szenen in den ersten Kapiteln ausgewählt: Die Stellungnahmen der Guten und Bösen, die Wiedergabe seiner Erzählungen, die oft der Lüge nahe sind, die Gespräche mit Thomas, in denen Judas ihn in ein Labyrinth von Widersprüchen verwickelt, die Vorfälle mit den Dorfbewohnern. Bis zum 3. Kapitel wird ein Kaleidoskop von verschiedenen Ereignissen berichtet, die Judas als unausgeglichene, zwiespältigen Menschen auszeichnen. Ebenso unpräzise sind die zeitlichen Angaben, die die Vorfälle einleiten, "einst", "manchmal" (III.111), "es kam vor" (III.113), sie verdeutlichen ihrerseits das noch nicht zielorientierte allgemein Zuständliche. Auf zielgerichtete Veränderungen weisen nur die zukunftsweisen und zukunftsungewissen Vorausdeutungen.¹

Im 2. Kapitel befindet sich eine Zäsur, die zur zweiten Phase überleitet und durch eine präzise Zeitangabe vom Text abgehoben wird: "Und von diesem Tage an war auch das Verhältnis Jesu zu ihm seltsam verändert" (III.114). Am Ende des 3. Kapitels bildet sich dann, wenngleich auch nur in bildlichen Andeutungen, die mit dem Ende des 2. Kapitels korrespondieren, der Wille zum endgültigen Verrat heraus (III.121).

Bis zu dem Verrat Jesu wird Judas nahezu ausschließlich aus der außenperspektiven Sicht dargestellt. Die Erzählfunktion bekundet sich bei dieser Darstellungsweise nicht als die Rätsel auflösende Kraft, die aus der Perspektive des "olympian point of view"² (Lubbock), das Handeln und die Gedanken Judas' unter dem Aspekt der Eindeutigkeit und Verständlichkeit durchleuchtet, sondern als Medium, das eine Fülle von Aspekten anführt, verrätselt und Fragen aufwirft. Allein - die psycholo-

¹ Vgl. zur Terminologie E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens* (³1968) S. 143f.

² Ebd. S. 70f.

gischen Voraussetzungen für den Verrat sind aus dem Handeln und aus den Gesprächen Judas' ableitbar. Die Verrätselung findet auch darin ihren Ausdruck, daß der Autor Sätze mit fragendem Charakter einschaltet: "Plötzlich fiel ihm etwas ein und er fing hastig an zu husten, indem er mit der Hand über seine haarige, gesunde Brust strich: vielleicht wacht noch jemand und belauscht die Gedanken Judas'" (III.110).

Mit der Auslieferung Jesu tritt die Handlung in die letzte Phase. Den Übergang markieren nicht allein die nun eingesetzte Konzentration der Zeit und des Ortes, sondern auch die vermehrte Anwendung der innenperspektivischen Darstellung. Dieses entspricht der radikalen Vereinsamung Judas' und seiner Ächtung durch die Jünger. Die Ereignisse werden in ihrer Schilderung auf sein Blickfeld verengt. Beispielhaft sind hierfür die Szenen der Geißelung (III.145 - 146) und die der Kreuzigung (III.151), die nicht direkt, sondern aus der visuellen und akustischen Perspektive Judas' vergegenwärtigt werden. Dadurch erreicht Andreev eine Steigerung und Intensivierung des Erzählten, die sich auch in der sprachlich expressiven Form äußern, sowie in dem prononcierten Satzrhythmus, in der vermehrt eingesetzten bildlichen Semantik.

Die Widersprüchlichkeiten zu zeigen, das ist die Intention Andreevs und bis zuletzt löst er sie nicht auf. Die äußerliche und innere Unausgeglichenheit Judas', der innerhalb des Endlichen das Absolute sucht, und die Mehrdeutigkeit, die er immer wieder in seinen Gesprächen, in seinem Verhalten und in seinem Handeln als für die Welt insgesamt mit ihren kanonisierten Wertvorstellungen charakteristisch wissen will, versucht Andreev nicht in einer eindeutigen, abschließenden Aussage aufzuheben.

In der formalen Gestaltung drückt sich die Mehrdeutigkeit in der Wiederholung einzelner Szenen aus, die unterschiedliche und sich widersprechende Aspekte verdeutlichen. So z.B. die Besuche bei den Hohenpriestern im 5. und 9. Kapitel, in denen Judas für 30 Silberlinge Jesus verkauft, um sie nachher den Priestern entgegenszuschleudern. Es enthärtet sich das Motiv der Geldgier

und verstärkt sich der ideelle Hintergrund der Tat.

Die Erzählung durchzieht sowohl eine Spannung, die der Person Judas' inhärent ist, als auch eine Spannung, die sich zwischen ihm und der diesseitigen, wie auch jenseitigen Welt offenbart. Während sich die innerseelische Spannung am Schluß der Erzählung löst, bleibt die nach außen gerichtete bestehen, denn mit der Vollendung des Verrats hat Judas noch keine Sicherheit erreicht, sondern bis über den Tod hinaus erstrecken sich die Zweifel, ob - wenn er schon nicht die Wahrheit um Jesus den Menschen beweisen kann - sich im Jenseits sein Verlangen erfüllen wird: "Nein, sie sind zu schlecht für Judas. Hörst Du, Jesus? Wirst Du mir jetzt glauben? Ich komme zu Dir. Nimm mich freundschaftlich auf, ich bin sehr müde. Dann wollen wir zusammen, Du und ich, Arm in Arm wie Brüder auf die Erde zurückkehren. Ja?" (III.159).

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die fiktive Zentralfigur die Struktur der dynamischen Erzählweise im wesentlichen bestimmt. Sie ist Ausgangspunkt und Verknüpfungselement der unterschiedlichen Erzählphasen, sie prägt den Zusammenhang von Gehalt, Inhalt und Form. Die entscheidende Funktion des Menschen in seinem Werk hat Andreev einmal gegenüber A. B. Amfiteatrov ausgesprochen: "Im Gegensatz zu jener heutigen kategorischen Bestätigung der Form, gemäß derer sie als der Ursprung und die Quelle des Inhalts erscheint - war und ist die Form für mich nur die Grenze des Inhalts, durch ihn wird sie bestimmt, aus ihm fließt sie natürlicherweise. Grob ausgedrückt: zuerst der Mensch, dann seine Hose."¹ Idee und Mensch bilden den Brennpunkt, von wo aus die Strahlen zu einem Erzählgefüge gebündelt werden.

Die Aufgliederung in drei Hauptphasen entspricht dem linear-kausalen Entwicklungsprozeß der Zentralfigur. Zugleich werden jedoch die Phasen jeweils in ihrer Besonderheit durch eine Reihe formaler Elemente gestützt. Ihre Segmentierung wird ins-

¹ Rekviem, Sbornik pamjati L. Andreeva. (1930) S. 260.

besondere deutlich bei dem Vergleich des außen- und innenperspektivischen Erzählverfahrens, zugleich auch bei der Analyse von Zeit und Raum.

Die grundsätzliche Entwicklung von der Zuständlichkeit über die Bewußtheit und Gewolltheit bis hin zum Scheitern läßt sich auch als eine Linie, die vom Allgemeinen aus zum Besonderen verläuft, benennen. Dieses läßt sich auch am Zeitgefüge deutlich ablesen. Die Erzählungen folgen einem linearen Verlauf, sie berichten erst Jahre, Tage, dann Stunden. Bis auf die aufbauende Rückwendung in *Die Erzählung über Sergej Petrovič* werden im allgemeinen keine Handlungseinheiten umgestellt, und - da einsträngig - ist auch die Parallelität von gleichzeitig verlaufenden Vorgängen äußerst selten. Dennoch wird in ihnen, da sie große Zeiträume wiedergeben, nicht lückenlos erzählt, sondern ausgespart, um dann wieder wichtige Situationen in szenischer Darstellung zu verdichten. Neben der Zeitformel wie "allmählich", in der die Gewohnheit und die Zuständlichkeit ihren Ausdruck findet, stehen häufiger die Formeln "es geschah einmal", "einmal", die sukzessives und iterativ-duratives Erzählen verbinden. Zwar kennzeichnen auch die letzteren Formeln noch das Zuständliche, aber sie heben die einzelnen Szenen als für die Handlung und Entwicklung bedeutungstragend hervor. Die entscheidenden Augenblicke und Zeitabschnitte werden nun des öfteren mit präzisen Daten, Tagen versehen. In der Erzählung *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* zum Beispiel verwendet Andreev dieses Verfahren sehr häufig, so liegt der Tod des Erstgeborenen im Juli (III.20), desgleichen der Tod der Frau etwa sechs Jahre später am 27. Juli (III.56), das letzte Kapitel, in dem der Versuch der Erweckung des Toten erzählt wird, spielt am Pfingstmontag (III.76 -).

In dem Verhältnis von Erzählzeit zu erzählter Zeit¹ kann in den Texten eine Verschiebung beobachtet werden, die der Verengung und der Konzentration auf das Ende hin entspricht und das gegen Erzählschluß nahezu kongruent ist. Das Zeitkonti-

¹ Vgl. G. Müller, *Erzählzeit und erzählte Zeit*. In: *Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider*. (1948) S. 195 - 212.

num fließt nicht gleichmäßig und verweilend, sondern schwillt immer mehr an.

In *Vom Leben Vasilij Fivjejskijs* z.B., in der etwa vierzehn Jahre die erzählte Zeit bilden, werden die ersten sieben Jahre in einem Satz zusammengerafft (III.20), die nächsten sechs Jahre werden in den folgenden fünf Kapiteln, in denen einzelne Tage besonders hervorgehoben werden, stark zusammengefaßt und zerklüftet erzählt. Das 6. bis 12. Kapitel umfaßt das letzte Lebensjahr, wobei in den letzten beiden Kapiteln etwa drei Tage den Zeitrahmen bilden. Analog - bei kürzerer erzählter Zeit - verschiebt sich das Zeitgefälle in den beiden anderen Erzählungen. Die Zeitordnung hat daher nicht allein formalen Aussagewert, sondern stützt auch den Aussageinhalt.

Parallel dazu verläuft in den Erzählungen die Raumzeichnung, die am Anfang weiter, umfassender und allgemeiner dargestellt wird. Daraus folgt dann eine allmähliche Verengung und Reduktion des Raums; er wird aus seiner Allgemeinheit herausgelöst und erhält häufig eine übertragene Bedeutung, die seine qualitative Aussage und den wichtigen Bezug zur Figur herausstellt.¹

Es entspricht dem Verlauf von der Zuständlichkeit zu den Phasen, in denen der psychische Druck und die Isolation immer stärker werden, daß nun vermehrt die innenperspektivische Erzählweise angewandt wird. Die Spannung zwischen gegenständlicher Welt und Mensch, zu Beginn noch allgemein gefaßt und psychologisch nur angedeutet, erfährt eine Vertiefung bis zur Spannung von Sein und Bewußtsein. Zu der zunächst nach außen gerichteten Spannung, die das Scheitern der Figuren besiegelt, während die grundsätzliche, die nach außen gerichtete, Spannung keiner Lösung zugeführt wird.

Die Tendenz Andrejevs, in seinen Erzählungen keine allgemeinverbindlichen Lösungen für die sozialen, politischen und ethischen Dissonanzen seiner Zeit zu geben, verstärkte den Vorwurf Gor'kijs und anderer, daß er ein Schriftsteller des Pessimismus sei, da er seine fiktiven Figuren nicht mit Qualitäten ver-

¹ Vgl. Kap. III.3. S.208-211.

sehe, die sie befähigten, die bestehenden Normen, Denkformen und sozialen Verhältnisse zu verändern.¹

b. Tendenz des innenperspektivischen Erzählens

Die Tendenz, häufiger das Verfahren des innenperspektivischen Erzählens einzusetzen, führt Änderungen im Erzählaufbau herbei. Diese Umgestaltung des Strukturmusters z.B. in den Erzählungen *Der Gouverneur*, *Im Nebel* etc. bezeichnet denn auch Woodward im Unterschied zu dem "ascending pattern" in *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* mit einem zweiten metaphorischen Begriff, dem "descending pattern"². Diese Definitionen trifft er aufgrund des besonderen Verhältnisses der äußeren Handlung zur psychischen Situation der jeweiligen Zentralfigur. Folgendermaßen charakterisiert er das "descending pattern": "This pattern ... is so designated purely on the basis of excisive external action which takes place at or near the beginning. In all cases in which this pattern is used the psychological action, on the other hand is 'ascending' and culminates in another decisive action."³ Die Bestimmung dieser Erzählungen sollte sich jedoch weniger auf das Initialereignis und die ansteigende psychische Situation stützen, denn das Gleiche findet sich z.B. in *Vom Leben Vasilij Fivejskijs*, sondern vielmehr darauf, daß ein Aufbrechen und ein Zerbrechen der menschlichen Psyche erzählt, und nicht ein Lebensschicksal anhand der Steigerung und Zuspitzung von äußeren Ereignissen entfaltet wird. Die seelische Krisengeschichte wird nicht vom Erzählbeginn an entwickelt, sie wird "von der Mitte ... her ausgefaltet"⁴. Dieses bildet den Ausgangspunkt für einige Veränderungen des Erzählaufbaus, die Woodward im einzelnen in seinem Aufsatz nicht berücksichtigen

1 Vgl. M. Gor'kij, L. Andreev. In: *Polnoe sobranie sočinenij XXV*. (1973) Bd. 16. S. 325f.

2 J. B. Woodward, *Structure and Characterisation in the Stories of L. Andreev*. In: *Scando-Slavica* 15. (1969) S. 13 - 20.

3 Ebd. S. 15.

4 E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*. (1968) S. 34.

kann.

Mit der seelischen Krisengeschichte verbindet sich bei Andreev eine intensivierete Bewußtseinsdarstellung, das Individuum eröffnet sich in breit dargelegten Selbstdarstellungen, seine Vorstellungen und Gedanken gelangen unmittelbar zur Aussprache. Hierfür verwendet der Autor des öfteren die Gegenüberstellung von erinnerter Vergangenheit und erlebender Gegenwart, die Verfahren des inneren Monologs, des Selbstgesprächs, der erlebten Rede, die ja von ihrem Bedeutungsgehalt her die "äußerste Konsequenz der Verben innerer Vorgänge"¹ bildet.

Eine verstärkte Bewußtseinsdarstellung hat wohl auch Woodward im Sinn, wenn er das Charakteristische dieser Erzählungen darin sieht, daß "the author's main preoccupation is with effects"².

Weiterhin stellt sich bei den hier zu behandelnden Erzählungen die Frage, wieweit Andreev sozialhistorisch und politisch bedingte aktuelle Aspekte in die Selbstdarstellung der Protagonisten eingearbeitet hat. Die drei exemplarischen Erzählungen *Im Nebel*, *Es gibt keine Verzeihung*, *Der Gouverneur* werden vor dem Hintergrund aktueller Probleme erzählt, die aber - dies kann vorweggesagt werden - ins Ahistorische transponiert werden, denn die historischen bzw. politischen Ereignisse werden ihres aktuellen Realitätsbezugs entkleidet. Entscheidend sind allein die Reaktionen des Individuums in einer seelischen Krise, die durch äußere Ereignisse ausgelöst worden ist.³ Bei Andreev verbindet sich diese Darstellungsweise mit der Verunsicherung und Beunruhigung der Figur in ihrem Für-Sich-Sein, das sich im Extremfall in der Ich-Spaltung und in einer aggressiven Dynamik äußert, die sich sowohl gegen sich selbst wie auch gegen die Außenwelt richten kann. Ein Moment der Betroffenheit löst die Figuren aus dem schützenden Kontext der Alltäglichkeit heraus, wirft sie auf sich selbst zurück und verstrickt sie in innere Zweifel. Diese Menschen geraten oder be-

1 K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*. (²1968) S. 74.

2 J.B. Woodward, *Structure and Characterisation in the Stories of L. Andreev*. In: *Scando-Slavica* 15 (1969) S. 13-20.

3 Vgl. die Erzählungen *Der Gedanke*, *Meine Aufzeichnungen*.

finden sich nicht lediglich in einer Ausnahmesituation, die schließlich aufhebbar wäre, sondern in einer Grenzsituation, die eine Grenze im physischen und psychischen Sinne bedeutet. "Es sind Situationen über die wir nicht hinaus können, die wir nicht ändern können."¹ Daraus folgt, daß die Wechselbeziehung zwischen äußeren und inneren Handlungsvorgängen eindeutig zugunsten der inneren Handlungen bestimmt ist; einem Maximum an Bewußtseins- und Gedankeninhalten steht ein Minimum an Einbezug der Außenwelt gegenüber. Wird dies angesprochen, so unterstreicht sie die seelische Grundbefindlichkeit des Individuums, oder sie bildet eine Kontrastfolie, auf der diese umso deutlicher abhebt. Deshalb unterliegt die Schicht der Darstellung der empirisch wahrnehmbaren Welt trotz ihres Bedeutungsgehalts einer Reduktion, was wiederum dazu beiträgt, das Individuum zu akzentuieren und zu profilieren.

Zum Ausgangspunkt der Erzählung wird entweder eine tiefgreifende seelische Krise, die rückblickend aufgeblendet und herausgestellt wird, oder es erfolgt ein Ereignis unmittelbar zu Beginn des Erzählten, das, mit einem auflösenden Wendepunkt vergleichbar, den Menschen in eine Situation versetzt, die für ihn Veränderungen in allen Bereichen seines Daseins mit sich bringt.

Infolge der gleich am Erzähleingang erzählten Krisensituation verlagern sich die drei grundsätzlichen Erzählphasen, die als entscheidend für den Aufbau der Erzählungen nachgewiesen wurden². Die erste Phase der Zuständlichkeit, die sozusagen den einleitenden Teil ausmacht, entfällt nun weitgehend, ohne daß jedoch die Zuständlichkeit als Aussage ausgespart wird. Sie vergegenwärtigt sich jetzt einerseits verstärkt in der Gegenüberstellung und in dem Verhalten der Zentralfigur zu den Nebenfiguren, andererseits in der eingeblendeten Vergangenheit der Protagonisten. Da sie sich schroff von den Nebenfiguren und deren Welt absondern, liegt der Erzählakzent von Beginn an

¹ K. Jaspers, Einführung in die Philosophie. (1971) S. 18.

² Vgl. Kap. II. C.a. S.109.

auf der Auseinandersetzung eines hervorgehobenen Ich mit seiner veränderten, von der gewohnten Norm abweichenden Situation. Diese Situation ist ausschließlich auf das in sich gefährdete Individuum konzentriert, der Konflikt mit der Gesellschaft bildet nur den Ausgangspunkt und wird dann Hintergrund. Diese Konstellation erwirkt die Akzentuierung und Ausweitung der an sich zweiten und dritten Phase: die der Betroffenheit und Bewußtheit schiebt sich an den Anfang, die des Versuchs, die Ausweglosigkeit zu überwinden, schließt sich, erweitert, ihr an.

Zu der häufigen Anwendung des Innensichtstandortes gesellt Andreev das Verfahren, die Vergangenheit des Protagonisten einzublenden. Er erreicht dadurch die Zeitschichtung von Vergangenheit und Gegenwart. Dabei werden Vergangenes und Gegenwärtiges mit divergierenden qualitativen Merkmalen versehen und kontrastiv einander gegenübergestellt. Diese Methode erwirkt ihrerseits die Verdeutlichung des erzählten augenblicklichen Bewußtseinsstandort der Zentralfigur.

Die Zeitschichtung prägt vor allem in *Im Nebel* funktional den inhaltlichen und formalen Aufbau.

Die äußere Handlung hat hier wie auch in den folgenden Erzählungen mehr oder weniger nur die "Funktion des bloßen Erzählgerüstes"¹. Das äußert sich darin, daß der Rahmen der äußeren Handlungsvorgänge eng gezogen ist und die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit in die Wahrnehmungen der Figur verlagert wird. Die Figur wird weitgehend "Orientierungszentrum"², auf sie sind der Raum, die Zeit, also die räumliche und zeitliche Darstellung ebenso wie die personale Umwelt bezogen. In *Im Nebel* z.B. hält sich der Gymnasiast Pavel Rybakov während der ersten beiden Drittel der Erzählung, die graphisch nicht in Kapitel aufgegliedert ist, fast ausschließlich in seinem Zimmer auf. Die Umtriebe und Vorgänge in der Wohnung werden zumeist nur indirekt, durch seine akustische Perspektive eingefangen. Erst sein Verlassen der elterlichen Wohnung setzt die entschei-

1 E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*. (³1968) S. 41.

2 R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*. (²1960) S. 243f.

dende Zäsur, die zu dem folgenden Erzählteil überleitet, der die gegenwartsbezogene und mehr von außen her bestimmte Handlungsschicht kennzeichnet. In diesem letzten Drittel erfolgt die Ermordung der Prostituierten und der eigene Freitod.

Dem relativ festgefügtten Raumzentrum in dem ersten umfangreichen Erzählteil entspricht die fest umrissene Gegenwartszeit; ihr ist eine fließendere, weitläufigere Zeit der Vergangenheit kontrastiv gegenübergestellt. Die Eintönigkeit der Gegenwartszeit, die etwa einen Tag umfaßt, ihren gleichsam dem Stillstand verhafteten Charakter veranschaulicht Andrejev durch das Bild des Nebels, der unveränderlich über der Stadt liegt und bis in die Zimmer eindringt. Leitmotivisch immer wieder aufgenommen, verdeutlicht er die zeitliche Konturenlosigkeit des Tages. Auch die der Gegenwart zugeordnete jahreszeitliche Bestimmung, Herbst, wird mit der Vergangenheit, der Erinnerung an eine Julinacht, konfrontiert. Dunkelheit und Helligkeit, Disharmonie und Harmonie deuten sich hier als Kontrastpaare an. Vergangenes wird jedoch nur insoweit erzählt, als es sich im unmittelbaren Zusammenhang mit der gegenwärtigen Situation der fiktiven Figur befindet. Andrejev arbeitet deshalb solche Augenblicke aus dem Leben Pavel Rybakovs heraus, die thematisch der Gegenwartshandlung zugeordnet sind. Die Polarität zwischen reiner und triebhafter Liebe des erkrankten Jungen wird als eine bereits in der Vergangenheit vorhandene Polarität gezeigt. In ihr ist sie jedoch noch innerhalb des Bereichs der Normalität, jetzt hingegen hat seine Beziehung zu Frauen krankhafte, abnorme Züge angenommen. "Das Wort 'Frau' war mit glühenden Buchstaben in das Gehirn Pavels geätzt; auf jeder Buchseite erblickte er es als erstes; die Menschen sprachen leise, sobald jedoch das Wort 'Frau' begegnete, schrieen sie es gleichsam heraus - und es war für Pavel das unverständlichste, phantastischste und schrecklichste Wort" (VII.124).

Die in die Erzählung eingelegten Rückgriffe sind "ganz dem Gegenwartsgeschehen verbunden" und sind "einseitig auf den gegenwärtigen Aspekt zugeschnitten"¹. Sie bilden weder einen in

¹ E. Lämmert, Bauformen des Erzählens. (31968) S. 123.

sich geschlossenen Ereigniszusammenhang, noch eine kontinuierliche Zeitkette, sondern isolieren Augenblicke aus einem Leben, die die Konfliktsituation und den Charakter Pavels durchsichtiger machen.

Drei umfänglichere Rückgriffe dieser Art schaltet Andreev ein. In dem ersten gestaltet er, parallel zu der Problemstellung des Gymnasiasten, die der Generationen, einen Konflikt, der sich im Mangel an Verständnis und in der moralischen Scheinheiligkeit der älteren Generation manifestiert. Das schwelende Mißtrauen, die Unfähigkeit zu einer vertrauensvollen Auseinandersetzung, die sich in dem dann wiedergegebenen Gespräch zwischen Vater und dem Sohn abzeichnen (VII.142 - 147), werden in den zurückreichenden Erinnerungen des Vaters vorbereitet. Assoziativ ergeben sich die Gedanken des Vaters aus seinen Beobachtungen und erweitern die an seine Perspektive gebundene Charakteristik Pavels. Auch dieser Rückgriff folgt dem thematischen Ordnungsprinzip und bildet einen Anbaustein zur Auflösung der gegenwärtigen Situation Pavels. Zugleich enthält er einen vorausweisenden Bezug auf ihr Gespräch. Dieser ersten Rückblende parallel schaltet Andreev zwei andere ausführlicher gehaltene ein; die erstere rollt, wiederum in assoziativer Verknüpfung mit der gegenwärtigen Situation, die unglückliche Liebe Pavels zu der Gymnasiastin Katja auf, die zweite gibt sehr viel knapper und geraffter den Abend wieder, an dem er zum ersten Mal eine Prostituierte aufsucht. Beide Rückblenden - in sich oppositionell - haben die begrenzte Funktion, Pavels Bild zu vertiefen und das Ausmaß seiner ausweglosen psychischen wie auch physischen Lage zu vergegenwärtigen. Sie dienen der Intensivierung und haben trotz der szenischen Vergegenwärtigung des Geschehens in der ersten Rückblende keine eigenständige Geschichte zum Inhalt.

Zwischen diese beiden umfänglicheren Rückblenden werden bruchstückhafte Erinnerungen, Vorstellungen und Gedanken geschoben, die in die Vergangenheit zurücklaufen. Gerade dadurch entsteht bis zum Einsatz der Endphase die Zurücksetzung der ereignisärmeren Handlungsgegenwart zugunsten der aktionsreicheren er-

innerten Vergangenheit. Diesem entspricht die Reduktion auf die Wiedergabe von Bewußseinsvorgängen in diesem ersten Teil, in dem das Spannungsverhältnis von der Schicht der Erinnerungsbilder zu der der Gegenwart herausgestellt wird. Während in der ersteren die Polarität der Liebe als zwei deutlich getrennte Gebiete gewahrt ist, prallen in der letzteren die beiden Bereiche im ausweglosen Kreis aufeinander. Dieser Zwiespalt, in dem der negative Pol Überhand gewinnt, führt und beschließt den letzten Teil, der ausschließlich Gegenwart erzählt. Das Kreisen um einen Gedanken, in einer Situation, wird in *Im Nebel* wie auch in den folgenden Beispielen verschiedentlich expliziert. Im ersten Teil der Erzählung manifestiert es sich vor allem in den sich assoziativ gleichenden Erinnerungen, die ebenso wie das Leitmotiv des Nebels den Text konstant durchziehen, aber auch in der Unfähigkeit Pavels aus dem Gedankenkreis heraus - in einen Dialog hineinzutreten. Deutlicher noch als in den vorherigen Erzählungen offenbart sich darin das Element des Monologischen. Dieser stets die Andreevschen Figuren mitkonstituierender Grundzug wird hier jedoch besonders eindringlich dargestellt.

Die Unfähigkeit Pavels, in eine kommunikative Beziehung zu seiner personalen Umwelt zu treten, unterstreicht die "sinnbildliche Bedeutung" für die "äußere, situationsbedingte Einsamkeit"¹. Das Monologische korrespondiert mit der inneren Vereinsamung, die sich in der Isolation und der Unmöglichkeit zeigt, den anderen sein Leid mitzuteilen. Sie dokumentiert sich in den seltenen Dialogen, in denen er entweder nur einsilbige, an dem Kernproblem vorbeigehende Antworten gibt oder, seinem Partner unverstänglich, ihn mit Verzweiflungsausbrüchen und Grausamkeiten zurückstößt (VII.135 - 136). Dies gilt ebenso für die inneren Monologe, für seine geflüsterten Worte und die sich daran anschließenden assoziativen Bewußtseinsketten. Der im Mord und Freitod kulminierende Schluß ist die konsequente

¹ D. Stephan, Der Roman des Bewußtseinsstroms und seine Spielarten. In: Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung. 14.1962.1. S. 36.

Auflösung der äußeren und inneren Einsamkeit.

Den Aspekt der Verlassenheit betont Andreev in seiner Reaktion auf die Kritik des zeitgenössischen Schriftstellers N. I. Timkovskij, der wohl das Konstruierte und Wirklichkeitsfremde, wie sie Entstellende beanstandete. In der Andreevschen Briefstelle an Gor'kij vermengt sich die eigene Furcht vor der Zukunft, die gleichzeitig aber auf die Erzählung zurückverweist. "Timovskij schmäht *Im Nebel* und behauptet, daß mein Erfolg nicht von Dauer sei - mit idiotischer Lebendigkeit sehe ich die Bilder der Einsamkeit, der Verlassenheit, der Krankheit; als ob ich im Invalidenheim wäre, in einen Kittel gekleidet und die Hände zittern. Mein früheres Leben war sehr schwer, und es ist leicht, mich als einen 'modischen' Schriftsteller abzutun, der sich zugleich als ein einsamer, verzweifelter Mensch zeigt, der die Menschen und das Leben fürchtet."¹

Während in *Im Nebel* die Erzählfunktion häufiger in den Erzählfluß eingreift, ihn kommentiert und die seelischen Vorgänge expliziert und ins Bildlich-Anschauliche überträgt², also Bericht und Beschreibung häufig die szenischen Vergegenwärtigungen unterbrechen, verringern sich diese Elemente in *Es gibt keine Verzeihung*. Im Vergleich zu *Im Nebel* wird hier noch öfter mit dem inneren Monolog, der Andreev durch Garšin, Tolstoj und Dostoevskij³ bekannt sein konnte, bei der Wiedergabe von Worten, Wahrnehmungen und Gedanken, die nur indirekt als die der Figur bezeichnet werden, gearbeitet.

1 Gor'kij i L. Andreev. Neizdannaja perepiska. In: Literaturnoe nasledstvo. 72.1965. S. 174.

Damit wird auch der Vorwurf, *Im Nebel* sei ein pornographisches Werk, weitgehend enthärtet. 1907 äußert sich Andreev vernichtend zu der 'pornographischen' Literatur von Arcybašev, Kamenskij und Kuzmin, die "die Frage des Geschlechts eine der wichtigsten Lebensfragen - vielleicht die wichtigste - einfach pornographisch abhandeln. Die Hauptsache aber ist, daß sie alle auf einer Stelle treten, und indem sie nichts Interessantes und Wichtiges sagen, an nichts herankommen, und nicht ein Jota erklären". Zit. nach V.V. Brusjanin, Leonid Andreev. Žizn' i tvorcestvo. (1912) S. 79.

2 Vgl. VII.139, 140.

3 G. Struve, Monologue intérieur. The Origin of the Formula and the First Statement of Its Possibilities. In: PMLA LXIX 1954. S. 1101 - 1111. Ebenso W. Schmid, Der Textaufbau Dostojewskijs. (1973) S. 52 - 62.

Es handelt sich in der Erzählung um die zufällige Begegnung eines Lehrers und einer Studentin im Bus auf dem Heimweg. Plötzlich kommt dem Lehrer die Idee, einen Spitzel zu fingieren, um das Mädchen zu erschrecken. Dabei gerät er jedoch allmählich in eine Identitätskrise: die Jagd auf das Mädchen verkehrt sich in eine Verfolgung seiner selbst. In dem sich überlegen gebenden Mann vollzieht sich ein radikaler Umschwung, der sein ganzes Leben in Frage stellt.

Der Anlaß hierfür und der äußere Rahmen spielen dabei nur eine sekundäre Rolle. Ein oberflächlicher Blick könnte die Erzählung als Parodie auf das Spitzelwesen zu Beginn des 20. Jahrhunderts bezeichnen, worauf auch die an diesen Stellen ironisierende Erzählweise hindeutet. Daß diese Schicht jedoch nur unterschwellig Aussagewert hat, zeigen die Hintansetzung der äußeren Vorgänge und die Akzentuierung des an sich zerbrechenden Menschen Mitrofan Vasil'evič Krylov.¹

Wiederum verbindet sich mit dieser Erzählung die Intention Andreevs an einem geradezu lächerlichen Beispiel, die Brüchigkeit des menschlichen Lebens aufzuzeigen. Die dem Leben inhärente Dualität wird aufgebrochen in der Inkongruenz zwischen Schein und Sein. Unaufhebbar resultiert sie in einem Selbst-

¹ Zur Zeit von Andreev wurde *Es gibt keine Verzeihung* als eine Erzählung interpretiert, die das Überwachungswesen anprangert. Diese Auslegung hatte zur Folge, daß der Oberpolizeimeister D. F. Trepov die Aufmerksamkeit des Vorsitzenden des Moskauer Zensurkomitees V. V. Nazarevskij darauf lenkte, "daß die Erzählung Andreevs eine äußerst schädliche, tendenziöse Charakteristik der Ermittlungstätigkeit der Polizeiagenten enthalte. Eine Reihe empörender Beschreibungen veranlasse den Leser arglistig zu Schlussfolgerungen über die Unvermeidlichkeit und Prahlerei gewaltsamer Handlungen gegen Amtspersonen der Polizei, für deren dienstliche Ermittlungstätigkeit es laut des offenen Bekenntnisses des Autors 'keine Verzeihung' gibt." Die Folge war, daß das Publikationsorgan "Kur'er" nicht erscheinen durfte und allein der Anfang der Erzählung im "Orlovskij Vestnik" und in "Donskaja reč'" erschien. Zit. nach Primečanija. In: L. Andreev, *Povesti i Rasskazy II.* (1972) Bd. 1. S. 675.

verlust, der sich zur Spaltung des Ich erweitert.¹

Den Prozeß der unaufhörlichen Dissoziation kann der Leser von Anfang an verfolgen, da die personale Welt verstärkt mit den Verben der inneren Vorgänge gestaltet wird und der Erzähltext sich vorwiegend als Personentext darstellt. Der Protagonist steht "in voller Gegenwärtigkeit vor dem Leser", der "den Bewußtseins- und Redevorgang Schritt für Schritt"² verfolgt. Während in *Im Nebel* die Rückgriffe blockartig in die Gegenwartshandlung eingefügt sind, wird hier die innere Zerrissenheit des Mannes durch unterstrichen, daß Erinnerungen nur bruchstückhaft, nur vereinzelt, dem Text eingegliedert werden. Den wirren Gedanken entspricht auch das Herumirren auf den Straßen, nachdem Krylov das Mädchen bis zu dem Studentenheim verfolgt hat. Doch auch nach Hause zurückgekehrt, verläßt ihn das Gefühl der Verunsicherung nicht. Seine Gedanken erhalten jedoch mehr Konturen.

Der Erzähleinsatz führt nicht unmittelbar in die Krise hinein; aus der Perspektive des Mannes und vermittelt innerer Monologe wird, von ihm abgewandt, auf das Mädchen hin konzentriert erzählt. Diese inneren Monologe werden wiederholt von Berichten und Beschreibungen unterbrochen, bis sie intensiviert werden, sobald der Mann gleichsam seinen Standort wechselt. "Jetzt sah er alles mit den Augen des Mädchens an, und alles war ihm neu" (VII.166). Noch hält er sein Spiel aufrecht, dann will er es aufdecken, aber das Mädchen verschwindet. In diesem Augenblick setzt der Prozeß der Verunsicherung und Krylovs Angst ein, sie könne ihn als Spitzel entlarven. "Mein Gott! Sie hat mich doch gesehen! Ich habe ihr ja absichtlich eine volle Stunde meine

1 Den Gedanken der Ich-Spaltung hat ein zeitgenössischer Kritiker K. Daznin auch in *Im Nebel* aufgefunden. In seiner Kritik vergleicht er die Erzählung mit *Ein Raubüberfall stand bevor*: letztere gehört zu den wenigen Erzählungen, die in einem harmonischen Ende ausklingen. Er kommt zu dem Ergebnis, daß beiden Zentralfiguren eine innere Spaltung innewohnt, ein Kampf mit sich selbst. Dabei endet der Zusammenprall der sich gegenseitig ausschließenden Prinzipien der menschlichen Seele in der ersten "mit dem doppelten Tod", in der zweiten "mit der Rettung des Lebens". Zit. nach Gor'kij i L. Andreev. Neizdannaja perepiska. In: Literaturnoe nasledstvo. 72.1965. S. 175.

2 E. Lämmert, Bauformen des Erzählens. (³1968) S. 236.

Visage vorgeführt! Wenn ich ihr jetzt irgendwo begegne..."

(VII.169).

Von nun an kreisen seine Gedanken unaufhörlich um den Versuch, einen Gegenbeweis zu erbringen, der unwiderlegbar seine wahre Identität bezeugen könnte. Dies Kreisen wird auch, in der mehrfachen Wiederholung einzelner Sätze, syntaktisch umgesetzt. Die zunehmende Verwirrung und Ausweglosigkeit äußert sich in Anakoluthen, in der dialogischen Struktur des inneren Monologs, in Fragen, in Anreden an imaginäre Gesprächspartner und in den gehäuften Imperativen.¹ Die innere Anspannung artikuliert sich in der oft gedrängten, parataktisch gefügten Sprache und dem präsentischen, vergegenwärtigenden Gebrauch der Verben. Aber auch in dieser Erzählung enthält sich der Autor nicht kommentierender und erläuternder Einschübe, die Regieanmerkungen gleichen und die Spannung von Erzähl- und Redetext mindern. "Die Hände und Füße Mitrofans Vasil'evičs werden kalt. Auch in dieser Frage, ob er existiere oder nicht, hat er keine festen Überzeugungen. Jemand sitzt auf dem Boulevard und raucht eine Papirossa. Irgendwelche klitschnassen Bäume. Irgendein Regen. Irgendeine Laterne blakt, und über die Scheibe rinnen die Tropfen. Öde, unbegreiflich, schrecklich. Mitrofan Vasil'evič springt auf und geht weiter" (VII.171).

Diese Stelle ist eingerahmt von Satzfolgen, in denen das Bruchstückhafte, Assoziative in den verschiedensten Formen des Personentextes seine Ausprägung findet, ohne daß jedoch von einer eigentlichen Interferenz von Autoren- und Personentext gesprochen werden kann.² Immer wieder verweisen die in direkter Redeform eingeschalteten Sätze, die als Merkmal das Ich tragen, auf die Zugehörigkeit der Sätze, die nicht ausdrücklich mit dem Ich-Merkmal versehen sind, zu dem Personentext. Sie sind verbunden bzw. abhängig von direkten Äußerungen. "Es fallen ihm sinnlose Phrasen ein: 'ich bin überzeugt, Ivanov, daß Sie die Haus-

¹ Vgl. E. Höhnisch, Das gefangene Ich. Studien zum inneren Monolog im modernen französischen Roman. (1967) S. 9 - 17.

² J. Holthausen, Stilistik des "uneigentlichen" Erzählens in der sowjetischen Gegenwartsliteratur. In: Die Welt der Slaven. 8.1968.3. S. 225 - 245.

aufgaben von Sirotkin abgeschrieben haben?' Aber sind denn das Überzeugungen? Es eilen Fetzen aus Zeitungsartikeln vorbei, irgendwessen Reden, gleichsam auch überzeugt - aber wo ist das, was er selbst sagte, was er selbst dachte? Nein. Er hat wie alle andern gesprochen, wie alle andern gedacht: und eigene Worte, eigene Gedanken zu entdecken war ebenso unmöglich, wie in einem Haufen Körner ein bestimmtes, aber nicht gekennzeichnetes Körnchen zu finden" (VII.170).

Diese umfangreiche Passage bildet einen Höhepunkt im Text. Die Verunsicherung des Ich kommt in diesen Sätzen, deren emotionale Färbung und Spontaneität des Sprechflusses auf den Erregungszustand der fiktiven Figur hinweisen, am deutlichsten zum Ausdruck. Die integrierte Dialogizität wird nicht aufgelöst. Infolgedessen bleibt die Spannung zwischen Erkenntnis und Sein bestehen. In den echten Dialogszenen mit dem Hausmeister und seiner Frau vertieft sich diese Spannung, da sie auch hier keiner Lösung zugeführt wird. Ein weiterer Höhepunkt liegt am Erzählende. Auch in ihm wird die Erzähldistanz stilistisch durch die präsentische Verwendung der Verben verkürzt.

Diese Erzählung, die gewiß nicht zu den künstlerisch eindrucksvollsten Leistungen Andreev gezählt werden kann, verdeutlicht gleichwohl erzähltechnische, stilistische und rhetorische Verfahren, die er zur Selbstdarstellung und psychologischer Durchdringung seiner Figuren verwendet. Hier wird nicht wie in *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* und *Judas Ischariot* über weite Erzählstrecken hin die Figur verrätselt, ihre Gedankengänge werden nicht langsam angeleuchtet, sondern es wird ein Prozeß dargestellt, der dem Auf- und Zerbrechen der Persönlichkeit gleicht.

Je eindringlicher nun Andreev die Merkmale der Selbstdarstellung in einer Erzählung verwendet, desto mehr schränkt er die Erzählperspektive ein. Es dominiert weithin die Innensicht der fiktiven Figur; die Umwelt und das äußere Geschehen werden gleichsam den Bewußtseinsprozessen untergeordnet.

In welchem Ausmaße Andreev im Verlauf seiner schriftstellerischen Entwicklung in seinen Erzählungen die empirisch-historische Realität zugunsten der innerseelischen Vorgänge zurück-

drängt, verdeutlicht *Der Gouverneur*.

Den Stoff lieferte die Ermordung des Großfürsten Sergej Aleksandrovič, General-Gouverneur von Moskau, durch den sozialrevolutionären P. P. Kaljaev am vierten Februar 1905. Andreev kombiniert dies Ereignis mit den Unruhen des "Blutigen Sonntags" am 9. Januar des gleichen Jahres.¹ Ein Vergleich seiner Erzählung mit Gor'kij's "Der Neunte Januar des Jahres 1905" (*Devjatoe Janvarja 1905 goda*) macht ersichtlich, wie der konkret-historische Inhalt bei Andreev hinter der Idee, die mit der Konzeption der Figur des Gouverneurs eng verknüpft ist, zurücktritt. Dieser Idee, die im ursprünglichen Titel *Der Gott der Rache*² anklingt, sind Figuren und Handlung untergeordnet. Wie in *Im Nebel*, *Das Schweigen* und anderen Erzählungen wird die Außenwelt nur insoweit einbezogen, als es für das Verständnis des Veränderungsprozesses der Protagonisten unentbehrlich ist.

Jedoch ist *Der Gouverneur*, verglichen mit diesen Erzählungen, komplexer, vielschichtiger aufgebaut. Die schon oben geschilderten Merkmale der Konzentration auf den Innensichtsstandort finden auch hier eine reiche Anwendung, aber infolge des häufigen Einbezugs der Sicht anderer Figuren wird die Darstellung der Bewußtseinsentwicklung des Gouverneurs zeitweilig zurückgedrängt. So etwa in den Briefen im 6. und 7. Kapitel; auch im 5. Kapitel, als episodenhafter Einbruch, wird der Gouverneur nur mittelbar in das Erzählte einbezogen. Der Gedanke der Rache wird nun von Beginn an auf zwei Ebenen dargestellt: der rationalen einerseits, der irrational-metaphysischen andererseits. Die rationale heißt Attentat und ist an zwei Arbeiter gebunden. Einen von ihnen läßt Andreev schon am Ende des 2. Kapitels, vorausdeutend, auftreten; in ihm erkennt der Gouverneur intuitiv eine Gefahr. Er ist es, der ihn am Schluß der Erzählung

1 Vgl. Gor'kij i L. Andreev. Neizdannaja perepiska. In: Literaturnoe nasledstvo. 72.1965. S. 111.

Die Aktualität dieses Themas hatte zur Folge, daß die Nummer der "Pravda", in der die Erzählung veröffentlicht worden war, konfisziert wurde. Vgl. auch V. V. Veresaev, Soc. IV, (1948) Bd. 4. S. 460.

2 Vgl. Kap. II. C.1. S.101

ermordet. Doch bleibt diese Ebene nur eine Hintergrundsschicht; der Gouverneur setzt sich mit ihr nicht auseinander, da sie für ihn eine Gewißheit ist. Im Vordergrund ist die irrational-metaphysisch begriffene Rache.¹ Sie wird zum ersten Mal von dem Gouverneur im Gespräch mit seinem Sohn formuliert: "Ihr seid modern, ihr seid Akademiker, ihr glaubt an nichts, ich aber, ich glaube an das alte Gesetz: Blut um Blut" (II.35).

Während sein Sohn über die abergläubische Haltung des Vaters spottet, stellt Andreev implizit eine Verbindung zwischen dem Gouverneur und den Arbeitern, insbesondere ihrer Frauen, her, die in der Gewißheit um die Unausweichlichkeit der Vergeltung besteht: "Die Gedanken waren unterschiedlich, und die Worte waren unterschiedlich, aber das Gefühl war ein großes, mächtiges, alles durchdringendes, alles bezwingendes Gefühl, das in seiner Gewalt und seiner Gleichgültigkeit gegenüber Worten dem Tod selbst ähnlich war" (II.46).

Der Erzählverlauf folgt der Dualität der beiden Ebenen von "zeitlicher" und "ewiger Gerechtigkeit"². Dieser philosophische Überbau vertieft im Unterschied zu *Im Nebel* den Erzählgehalt. Das Problem, dargestellt an einem einzelnen Individuum, wird zum Allgemein-Menschlichen erweitert. Deshalb blendet Andreev hier mehr als in den anderen Erzählungen die Standpunkte der Familie, der Vertreter des Staatsapparats und der Arbeiter ein. Die Erzählung gewinnt dadurch und durch die ausgedehnte Dar-

1 Kulova kritisiert die Überbetonung der irrationalen Rache, da sie nach ihrer Auffassung die "Überzeugungskraft der Erzählung" schmälere. Vgl. T. K. Kulova, *Tvorčeskie iskanija L. Andreeva*. In: *Kritičeskij realizm XX veka i modernizm*. (1967) S. 268.

2 A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: *Sämtliche Werke*. (1973) Bd. 2. S. 141. "Wir haben die zeitliche Strafe, welche im Staat ihren Sitz hat, kennengelernt als vergeltend und strafend, und gesehen, daß eine solche allein durch die Rücksicht auf die Zukunft zur Gerechtigkeit wird; da ohne solche Rücksicht alles Strafen und Vergelten eines Frevels ohne Rechtfertigung bliebe, ja ein bloßes Hinzufügen eines zweiten Übels zum Geschehen wäre, ohne Sinn und Bedeutung. Ganz anders ist es mit der ewigen Gerechtigkeit..., und welche nicht den Staat, sondern die Welt beherrscht, nicht von menschlichen Einrichtungen abhängig, nicht dem Zufall und der Täuschung unterworfen, nicht unsicher, schwankend und irrend, sondern unfehlbar, fest und sicher ist."

stellung der Introspektion des Gouverneurs an Komplexität. Den perspektivischen Erweiterungen entsprechend, die zugleich vertiefend den Standpunkt des Gouverneurs herausarbeiten, ist der Erzählverlauf zerklüftet, räumlich und zeitlich umgreifender. Der Spannungsbogen wird durch die relative Selbständigkeit des 5. Kapitels, das den Gouverneur, der sonst stets anwesend ist, aus dem Vorgangsnexus, wenn auch nicht aus dem Blickwinkel entläßt, sowie durch die ausführliche Wiedergabe der beiden Briefe im 6. und 7. Kapitel durchbrochen. Diese eingeschobenen Partien wirken zunächst wie additive Elemente, doch befinden sie sich im funktionalen Zusammenhang mit der Haupthandlung und explizieren die Idee der Vergeltung. Das 5. Kapitel greift nochmals auf das Initialereignis der Ermordung von siebenundvierzig Arbeitern zurück, es schildert die in den Gesprächen lautwerdende Reaktion der anderen Arbeiter und der Frauen; den Abschluß des Kapitels bildet szenisch der Tod einer in den Wahnsinn getriebenen Arbeiterfrau. Es handelt sich um einen Ergänzungsstrang, der akzentuiert und durch die thematische Gleichstimmigkeit mit den übrigen Kapiteln verbunden ist. Die handlungsretardierenden Elemente werden also häufiger eingesetzt als in den bisher behandelten Erzählungen, sie führen jedoch nicht von der Problemstellung fort, sie erweitern und pointieren vielmehr die Darstellung, die sich vornehmlich an den Bewußtseinsvorgängen des Gouverneurs orientiert. Die Ausbuchung dient ebenso der Intention von Andreev, den philosophischen Hintergrund der "ewigen Gerechtigkeit" bildlich in die Fiktion einzubetten. Wie so oft verstärkt er auch hier die Suggestivität des Gesetzes, das aus mythisch-atavistischer Zeit abgeleitet ist, durch dessen personifizierte und bildlich angereicherte Darstellung. "Es war, als öffne das uralte Gesetz aus grauer Vorzeit, das den Tod mit dem Tod bestraft, das längst eingeschlafen und in den Augen der Nichtsehenden so gut wie tot war, seine kalten Augen, erblickte die getöteten Männer, Frauen und Kinder und streckte gebieterisch seine unerbittliche Hand über dem Haupt dessen aus, der getötet hatte" (II.46).

Das Verfahren, die philosophische Ebene durch solche bildlich

vergleichende und metaphorische Einschübe zu verdeutlichen, finden sich auch in *Lazarus* und in dem Roman *Saška Žegulev*.¹ Sie sind in den Erzählfluß integriert, hinterlassen jedoch den Eindruck der Redundanz und wirken daher häufig konstruiert. Einen funktionalen Stellenwert erhält die Einfügung in *Der Gouverneur* trotz der überzogenen Rhetorik dadurch, daß die Ohnmacht des Gouverneurs, die bis zur Verdinglichung seiner Person führt, andeutend vergegenwärtigt wird. Er wird zum passiven Objekt des als Subjekt gestalteten Gesetzes reduziert, wird zu einem unfreien, vom Schicksal abhängigen Menschen. Solche Unfreiheit konnte auch in anderen Erzählungen aufgewiesen werden; hier wird sie jedoch insofern wiederum gebrochen, als sich zu Gebundenheit und Determination ein Erkenntnisprozeß gesellt, der das Ich auf sich selbst zurückführt. Der Individuationsprozeß verläuft ähnlich wie in Tolstojs "Der Tod des Ivan Il'ič", er beruht auf der Entfremdung von der personalen Umwelt und von den Interessen, die das bisherige Leben gestaltet haben. Er entfernt von den menschlichen Beziehungen. "Er war tödlich einsam und warf die Schutzhülle der Höflichkeit und Gewohnheit von sich und spürte dies nicht einmal - gleichsam als ob die Einsamkeit in all den Tagen seines langen und vielgestaltigen Lebens sein natürliches, unzerstörbares Eigentum, wie das Leben selbst, gewesen war" (II.65).

Die Inkongruenz der Standpunkte zwischen den Vertretern seiner Gesellschaftsklasse und den Arbeitern fängt Andreev in den Gesprächen, in der episodenhaften Auffächerung und in den Briefen ein. Das Thema des Todes und der Vergeltung aber hält diese Einschaltungen und perspektivischen Erweiterungen trotz inhaltlicher Verschiebungen zusammen. In allen Gesprächen, sei es nun mit dem kirchlichen Staatsvertreter, dem Metropoliten (II.26 - 27), sei es mit dem Polizeichef, mit dem Sohn, einem jungen Offizier (II.26 - 27) oder in jenen, die die Arbeiter untereinander führen, bildet sich eine Spannung zu dem Gouverneur heraus, die nicht aufgelöst wird. Er ist auf sich allein

¹ Vgl. *Lazarus* III.93; *Saška Žegulev* v. 80.

zurückgewiesen, er ist unfähig, seine Gedanken anderen anzuvertrauen, ihm fehlt jeglicher Boden der Kommunikation. Selbst in seiner Familie begegnet er keinem persönlichen Gefühl, keinem Mitleid.

Zwei Briefe werden aus der Fülle der anonymen Zuschriften, die zu ihm gelangen, in vollem Wortlaut wiedergegeben - Briefe eines Arbeiters und einer Gymnasiastin. Der erste unterscheidet sich, wie ausdrücklich erwähnt wird, von den anderen dadurch, daß er sachlich, die Argumente abwägend, die Position des Arbeiters, seiner Arbeitskonditionen und die Bedingungen der Herrschenden, schließlich das Problem der Revolution als gewalttätigen Akt, analysiert (II.56 - 59). Der zweite Brief hingegen schildert den Traum eines jungen Mädchens von der Beerdigung des Gouverneurs und verdeutlicht eine Liebe, die ihm - nach Auffassung der Absenderin - "in diesem Milieu, zerfleischt von Eitelkeit und der Jagd nach Vergnügungen" (II.63) nicht zuteil werden kann. Beide Briefe, die in der Abfolge der an sich schon spärlichen äußeren Vorgänge wie Retardationen wirken, verleihen den inneren Vorgängen eine neue Bedeutung. Denn der Gouverneur erfährt in seiner beunruhigten innerseelischen Situation Hilfe, da er trotz allem von ihr als "ehrlicher Mann" (II.58) bezeichnet wird und auf Mitleid trifft.

Die Statik des äußeren Geschehens, deren Eintönigkeit und Wiederholbarkeit sich verschiedentlich verdeutlicht, wird durch den sich intensivierenden Prozeß der inneren Vorgänge in dem Gouverneur und dem sich verstärkenden Bann der Vergeltung kompensiert. Entscheidenden Anteil an dieser Entwicklung trägt das Verhalten des Gouverneurs, der sich nicht in den Legitimationsschutz des Staates zurückzieht und sich einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit seinem Beruf, mit dessen menschlichen Konsequenzen nicht entzieht. Daraus entsteht ein weiterer Konflikt, der am deutlichsten im 4. Kapitel gezeigt wird, in der Konfrontation mit einem Gärtner und den damit verknüpften Assoziationen, die - einer Halluzination ähnlich - eine schon um Jahre zurückliegende Szene der öffentlichen Verprügelung einiger Bauern in sein Gedächtnis zurückrufen.

Der Gouverneur baut sich auf der Alternation von Kapiteln auf, die die innere Welt des Gouverneurs und das Moment der "ewigen Gerechtigkeit" beinhalten und denjenigen, die sich aus der alltäglichen, in diesem Fall einer Gegenwelt und der "zeitlichen Gerechtigkeit" konstituieren. Ist der Gouverneur in seiner Funktion als Staatsvertreter einer Verfolgung durch die "zeitliche Gerechtigkeit" enthoben, so fällt er der "ewigen Gerechtigkeit" und sich selbst anheim.

Während in dem Geistlichen in *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* und auch in Judas in der gleichnamigen Erzählung ein sich widersetzendes, revolutionäres Element angelegt ist und sie, wie es Judas einmal formuliert, die Absicht hegen, "die Erde zu packen und hochzustemmen und sie dann vielleicht hinzuwerfen" (III.139), stellen sich in den hier behandelten Erzählungen Menschen dar, die nicht aufbegehren, sondern an der Isolation, der Vereinsamung und ihrer Bewußtwerdung ihres vom Schein gekennzeichneten Lebens zugrundegehen.¹ Ebenso wenig leitet sie eine Idee oder ein Plan, den die Zentralfiguren in den verstärkt außenperspektivisch erzählten Werken der Weltordnung entgegenstellen. Ihr Blick ist nicht nach vorne, sondern zurück gewandt, und sie verhalten sich innerhalb der Zeit nicht auf ein Ziel hin orientiert, sondern kreisen und verharren zwischen Vergangenen und Gegenwärtigem.

In *Im Nebel* steht die Zeit still; formaler Ausdruck ist dafür der kurz bemessene Zeitraum, in dem die Vorgänge ablaufen. Sie

¹ Den revolutionären Aspekt erwähnt Blok in *Vom Leben Vasilij Fivesjkijs*: "Meine Verbindung mit L. Andreev entstand und festigte sich sofort, lange bevor wir uns kannten: diese Bekanntschaft fügte ihr nichts hinzu; ich entsinne mich der Ergriffenheit, die mich bei der Lektüre *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* auf dem Landgut während einer regnerischen Herbstnacht nicht losließ. Von dieser heimatlichen Gegend, in der ich die besten Jahre meines Lebens verbracht habe, ist nichts übriggeblieben; vielleicht rauschen nur noch die alten Linden, falls man sie nicht gefällt hat. Aber daß dort, daß überall Unglück ist, daß die Katastrophe nahe ist, daß das Entsetzen vor der Tür steht, - das weiß ich schon lange, wußte es schon vor der ersten Revolution, und auf dieses Wissen antwortete mir sofort *Vom Leben Vasilij Fivejskijs*, dann *Das Rote Lachen*, zuletzt - besonders eindringlich - die kleine Erzählung *Der Dieb*." A. A. Blok. In: *Sobranie sočinenij*. (1962) Bd. 6. S. 130 - 131.

umfassen hier nur einen Tag, in *Der Gouverneur* etwa zwei Monate. Hingegen erhalten die inneren Vorgänge in dieser Erzählung eine Ausweitung zu Vergangenheit und Erinnerung, die sich zeitlich nicht mehr bestimmen lassen. Die objektive Zeit wird gleichsam zur Fläche; es gibt in ihr kein fließend kontinuierliches Nacheinander. Daher wird die Struktur nicht durch ein chronologisches Erzählen gebildet, das von einem Punkt zum anderen fortschreitet, sondern Gegenwart und Vergangenheit werden einander gegenübergestellt, sie münden nicht in eine Zukunft ein. Strukturbildend ist weiterhin die Gegenüberstellung von Individuum und Umwelt. Dazu kommt eine Polarität zwischen der objektiv meßbaren und der subjektiv erlebten Zeit. Die Zeit bleibt für die Protagonisten stehen. Es heißt in *Der Gouverneur*: "Die leeren Tage, an denen nichts passierte, gingen schrecklich rasch vorbei, aber die Zeit bewegte sich nicht vorwärts..." (II.69). Solche Polarität stützt die Strukturierung der Figuren, die in ihrem Bewußtsein an einen Punkt geraten sind, an dem es für sie keine Zukunft mehr gibt. Das Gesetz des Todes, der Ausstoß aus der Gesellschaft und der Verlust der eigenen Identität treiben in den Kontrast zu der menschlichen Umwelt, die in einem unbegrenzt fließenden Einerlei weiter existiert.

3. Restringierte Perspektivik

In der Erzählform des ichhaften Erzählens herrscht bei Andrejew weitgehend die restringierte Perspektivik vor, da die fingierten Aussagesubjekte vorwiegend von unmittelbar Selbsterlebtem und -gedachtem berichten. Die Restriktion der Perspektivik ist für die Ich-Erzählung charakteristischer als für die Er-Erzählung, da in der letzteren - dichtungsmäßig gesehen - allein der "olympian point of view" (Lubbock)¹ möglich ist, d.h. der überblickende Standort vermag die "Einsicht in die Personen und Gesamtübersicht über den Vorgang"² zu geben.

¹ E. Lämmert, Bauformen des Erzählens. (1968) S. 71.

² Ebd. S. 71.

Die Wiedergabe von simultan sich ereignenden Ereignissen, ebenso wie die erzählperspektivische Möglichkeit, die Innensicht auf mehrere erzählte Figuren anzuwenden, deren Gedanken und innere Bewegungen zu vergegenwärtigen, ist dem Ich-Erzähler - erzähllogisch - nicht möglich, obgleich in der modernen Prosa, z.B. bei Joyce, gerade in diesem Punkt Änderungen bemerkbar sind.

Der Begriff der restringierten Perspektivik bezieht sich also primär auf die erzähltechnischen Verfahren der Innen- und Außensicht, so auf den point of view. In dem Verhältnis von Erzähler zu Erzählgeschehen und Erzählvorgang läßt sich jedoch in einigen Erzählungen Andreevs eine Aufgliederung beobachten, die auf der Polarität von erzählendem und erlebendem Ich beruht.

Zu Beginn dieser Arbeit ist auf zwei unterschiedliche Typen der Ich-Erzählung bei Andreev verwiesen worden. Erstens gibt es Erzählungen, die sich als der Bericht eines mehr oder weniger anonymen Ich darstellen, wobei in ihnen die Erzählgegenwart im Unterschied zu der Erzählvergangenheit nie aktualisiert wird, ebensowenig wie das Ich als erzählendes Medium thematisiert wird. Die Polarität von erlebendem und erzählendem Ich wird in ihnen nicht wirksam, im Gegenteil, die Distanz zu dem Erlebten wird geradezu überspielt, um eine größere Suggestionskraft des mittelbaren Geschehens zu erwirken.

Anders in dem zweiten Typus, hier ist die Dualität des Erzählers als erinnerndes und erzählendes Ich strukturbestimmend, was zusätzlich dadurch verstärkt wird, daß eine Leserschaft bzw. ein Auditorium mit der Intention integriert wird, zu der Vergangenheit und der Gegenwart des Erzählers Stellung zu nehmen. Diese erzähltechnischen Verfahren bilden nun geradezu die ideale Voraussetzung dafür, die Thematik des in sich gespaltenen Menschen in der Auseinandersetzung mit seiner Entwicklung und deren Endstadium, sowie die der übergreifenden Inkongruenz von Sein und Bewußtsein formal zu stützen.

Die Ich-Erzählungen Andreevs unterscheiden sich wesentlich von denen Gor'kij's, der zunächst vornehmlich Ich-Erzählungen

verfaßte und durch den Ich-Erzähler den autobiographischen Wahrheitsgehalt dessen, was er erzählte, bzw. ihn erzählen ließ, akzentuierte. Dabei verwandte Gor'kij die Ich-Form "weniger dazu, das Dokumentarische an ihnen zu betonen, als ein sehr gefühlsmäßig gefärbtes Licht über sie zu verbreiten. Diesen Eindruck bestärkten in sehr hohem Maße humanitäre Ergüsse und psychologische Kommentare: sie dienten mehr dazu, die Persönlichkeit des Verfassers als die geschilderten Personen zu charakterisieren"¹. Das aber bedeutet, daß der Erzähler hier meist am Rande des Erzählgeschehens seinen Platz hat und nicht in das Geschehen integriert ist, sondern es von seiner Außenseiterposition aus kommentiert.

Bei Andreev hingegen steht der Ich-Erzähler stets im Zentrum der Vorgänge der dargestellten Welt, und in seine Schilderungen bezieht er nur insoweit andere Figuren ein, als sie eine akzentuierende oder kontrastierende Hintergrundfolie für sein Erleben bedeuten. Der Erzähler befindet sich weder in "der Rolle des Beobachters" noch in der des "distanzierten Berichterstatters"², sondern er erzählt das, was ihm unmittelbar widerfahren ist und nachhaltig - existentiell - auf ihn eingewirkt hat.

Entscheidend für dieses Erzählverfahren ist das Ausnutzen der Ich-Aussage, die nicht die "Objekt-Existenz der Welt, von welcher der Erzähler berichtet", verifiziert, "sondern ihre Subjektivität, ihre Realität als Bewußtseinsinhalt der Ich-Gestalt, oder vielmehr als eine letztlich unauflösbare Vermengung von objektiver, dinglicher Außen- und subjektiver ideeller Innenwelt"³ bedeutet. Der Ich-Erzähler nimmt keine periphere Stellung ein, er steht im Mittelpunkt, ist das Wahrnehmungszentrum, das sich in der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit befindet. Es ist den Ich-Erzählungen Andreevs im besonderen Maße eigen, daß sie alptraumartige, den Menschen dekomponierende Zu-

1 A. Stender-Petersen, Geschichte der russischen Literatur II. (1957) Bd. 2. S. 471.

2 F. Stanzel, Typische Formen des Romans. (³1967) S. 27.

3 Ebd. S. 31.

stände vermitteln.

In dem ersten Typus wird ähnlich wie in den zuerst behandelten Er-Erzählungen das Erlebte sukzessiv wiedergegeben und nicht von einem späteren Erlebnis Augenblick aus Vergangenes nachgeholt. Der Leser verfolgt Schritt für Schritt die von einem Ich-Erzähler dargestellten Ereignisse. Der Nachvollzug ist unmittelbar, da die geringe Erzähldistanz nicht durch den Einbezug von erzähltem Erzählvorgang ausgeweitet wird.

Das kann vor allem in *Die Sturmglocke* beobachtet werden, die in der sowjetischen Literaturkritik fast durchweg als ein "Experiment" bezeichnet wird¹, sich jedoch im Hinblick auf *Das Rote Lachen* und *Er* keineswegs als isoliertes Experiment darstellt, sondern eher als eine Vorstufe.

Der symbolisch-atmosphärische Anfang der Erzählung vermittelt, wie auch in *Der Abgrund* und *Im Nebel* einen allgemeinen Eindruck, der aber auf das drohende Unheil, das direkt ausgesprochen wird, reduziert ist. Im Unterschied zu *Der Abgrund*, die ja mit der Zeichnung eines locus amoenus beginnt, setzt diese Erzählung mit einem locus terribilis ein, dem der Aspekt des Unheimlichen und Untergehenden anhaftet. Die Ordnung und Harmonie der Natur wie auch die der Menschen hat sich aufgelöst, über alles breitet sich "wie ein rotes Tischtuch...das Feuer...aus" (I.147). Der Rauch verdunkelt die Sonne, während "eine stumme Feuersröte" die Nacht erhellt. Die Hunde "jaulen, heulen, gedehnt und kläglich, oder schweigen finster, wenn sie sich im Keller verirren" (I.147).

Die Darstellung bleibt zunächst der Schilderung des Zuständlichen verhaftet, erst allmählich wird sie auf den spezifischen Erlebnis- und Empfindungshorizont des erzählenden Jungen hin verengt. In den einleitenden Abschnitten ist der Erzähler ein Beobachter, der im Schutz des Gutshofes vom Wahnsinn der Menschen außerhalb dieses Lebensraums berichtet. Einander mißtrauend, begehen sie sinnlose Morde, die "sie gleich darauf bitterlich beweinen" (I.147). Im Fortgang der Erzählung wechselt der distanzierte Berichterstatter zum unmittelbar Betroffenen

¹ L. A. Iezuitova, *Tvorčestvo L. Andreeva (1891 - 1904)*. (1969) S. 170.

über. Diesem entspricht die Gliederung der Erzählung in drei Kapitel. Von der einleitenden Zustandsschilderung wird zur Betroffenheit (2. Kapitel) übergeleitet, und im letzten Kapitel verdeutlicht sich der Prozeß der Dissoziation des Erzählers. Dieser Prozeß tritt nicht unvermutet ein, sondern klingt schon, vorausdeutend, zu Beginn an. Den Jungen verläßt nicht das Gefühl verfolgt zu werden, "daß, sich vor jemanden verbergend, jemand unmittelbar" hinter ihm "herschlich und über die Schulter blickte" (I.148). Die vage Empfindung konkretisiert sich am Erzählschluß in dem Zusammentreffen mit dem brennenden Mann, der ihn gleich einem Spiegelbild nicht mehr verläßt. "Und schweigend rannten wir irgendwohin in die Finsternis, und neben uns sprangen höhnisch unsere Schatten" (I.152). An die Stelle der von außen auf ihn eindringenden Gefahr durch die alles erfassende Feuersbrunst ist nun der Mann getreten, der "entsetzlicher als die Feuersbrunst ist" (I.152). In dieser Erzählung verwendet Andrejev zum ersten Mal das Motiv des Doppelgängers, das dann in vielen Werken Andrejevs als Ausdruck einer inneren Zwiespältigkeit des Menschen¹ erscheint, die durch das Einwirken von äußeren Vorkommnissen auf das Subjekt ausgelöst wird. Allerdings ist hier die Grenze zwischen der wirklichen Begegnung und ihrer Einbildung viel weniger erkennbar als in den späteren Erzählungen. Wichtig ist jedoch nicht die Trennung von Realität und Phantastik, sondern die emotionale Suggestivität, die damit verbunden ist, und die auf übertragener Ebene eine apokalyptische Schau von der Welt als gegenwärtigem Zustand vermitteln soll. Die Wirkungsintention der Erzählung faßt Woodward zutreffend zusammen: "Like that of a piece of music, its effect is to evoke a mood rather than present a sequence of events issuing logically one out of another; and the mood created by the symbols of the fire and the tocsin is one of acute alarm."²

Der dynamisierende Prozeß beruht auf der Loslösung von dem iterativ wiedergegebenen zuständlichen Bericht, auf der zuneh-

¹ Vgl. O. Burghardt, Die Leitmotive bei L. Andrejev. (1940, ND 1968. S. 134 - 151.

² J.B. Woodward, L. Andreyev. A Study. (1969) S. 39.

menden Verunsicherung des Ich-Erzählers, die keiner ausgleichenden Lösung zugeführt wird, sondern in der offenen Spannung ausklingt; unterstützt durch die expressive Semantik, die sich vor allem in der apokalyptischen Beschreibung des Feuers manifestiert (I.150). Dazu kommt ein Reihen und Stoßen von kurzen ausdrucksstarken Sätzen.

Eine Variante der nur auf ein anonymes Ich beschränkten Perspektive findet Andreev in *Das Rote Lachen*. In dieser Erzählung werden der Grad der Fiktionalisierung und der Einbezug anderer Figuren weiter getrieben als etwa in *Die Lüge* oder *Die Mauer*. Gleich vielen Erzählungen Andreevs stieß *Das Rote Lachen* auf unterschiedliche Resonanz, die von Anerkennung bis Ablehnung reichte. Blok z.B. bezeugt mehrmals, welchen nachhaltigen Eindruck das Werk bei ihm hinterlassen hat und verarbeitet das Bild des *Roten Lachen* in seinem Gedicht "Sytye"¹. Gor'kij hingegen unterschied in seiner Kritik zwischen den künstlerischen Mängeln und dem Aussagewert, der jedoch - seiner Meinung nach - eben durch die technischen Ungenauigkeiten und die inhaltlichen Wahrscheinlichkeiten abgeschwächt werde. Seine Kritik richtete sich konkret a) gegen "die psychische Anomalie des Helden der Erzählung"², b) gegen das 7. und 15. Kapitel, da das erstere als eine Propaganda gegen die Japaner gewertet werden könne, während das 15. auch nicht die Kinder aus den Kriegsgreueln entlasse, c) gegen die fließenden Grenzen zwischen den Aufzeichnungen der beiden Brüder, die nur mühsam erkennen ließen, von welchem Kapitel an wessen Perspektive geschildert wird, und endlich schien ihm ebensowenig das visionäre Ende gelungen zu sein. Diesmal jedoch lehnte Andreev Korrekturvorschläge ab, denn das Thema "Wahnsinn und Entsetzen"³, das er der Erzählung zugrundegelegt hatte, sollte sich nicht an den Fakten orientieren: es sollte eine prinzipielle Einstellung zum Krieg ausdrücken. Denn es gibt für ihn - dies betont er in dem gleichen

1 A. A. Blok

2 Gor'kij i L. Andreev. Neizdannaja perepiska. In: *Literaturnoe nasledstvo*. 72.1965. S. 243.

3 Ebd. S. 244.

Brief - weder Russen noch Japaner, sondern "zwei Seiten und beide vollbringen sie genügend Niederträchtigkeiten"¹.

Bei aller Unterschiedlichkeit ihrer Darstellungsweise geht es Garšin in seiner Erzählung "Vier Tage" (Četyre dnja, 1877) so wenig wie Andreev darum, ein - um eine Formulierung von Brjusov zu gebrauchen - "episches Bild" vom Krieg zu schaffen. Beider Interessenschwerpunkt liegt darin, als "Psychologe"², ohne jegliche politisch-chauvinistisch intendierte Verherrlichung eines Heldentums, den Krieg als eine Vernichtungsmaschine der Ratio und der Humanität zu entlarven. Damit erfährt die Vorstellung des Krieges eine Erweiterung und Überhöhung, die Andreev zusätzlich dadurch erzielt, daß er ihn nicht auf die Kriegsfront und Kampffläche begrenzt, sondern seine Auswirkungen auf das Hinterland einbezieht.³

Diese räumliche Gliederung stützt die Aufteilung der Erzählung in die Perspektive der beiden Brüder, von denen der erste als Offizier unmittelbar am Kriege teilnimmt, während der andere den Krieg im Medium seines Bruders und vom Hinterland aus verfolgt. Die Zweiteilung der Erzählung entspricht aber auch der Ablösung der Perspektive A (Offizier) durch die Perspektive B (Bruder); doch bedeutet dies nur indirekt einen Übergang von der Front zum Hinterland.

Von den insgesamt neunzehn Ausschnitten, deren Umfang von einem einzigen Satz bis zu acht Druckseiten reicht, erzählen sechs von dem Kriegsschauplatz und dessen Vorgängen; der siebte kann als Abschluß der Unmenschlichkeiten auf dem Kampffeld verstanden werden.

Die übrigen zwölf spielen in dem Haus des Offiziers, in seiner Wohnstadt. Bereits dieses Verhältnis zeigt, daß es Andreev

1 Gor'kij i L. Andreev, Neizdannaja perepiska. In: Literaturnoe nasledstvo. 72.1965. S. 243.

2 V. Brjusov. In: Athenaeum 1905.11. 14. Nov. Nr. 4068. S. 501.
Vgl. S. P. Il'ev, L. Andreev i simvolisty. In: Russkaja literatura XX veka. 1970. S. 214.

3 Dies erweiterte Verständnis des Krieges findet sich schon in Garšins "Der Feigling" (Trus, 1879). Vgl. H. J. Gerigk, V. M. Garšin als Vorläufer des russischen Symbolismus. In: Die Welt der Slaven 7. (1962) S. 247 - 292.

hier - wie in anderen Erzählungen - weniger auf die Darstellung des Historischen und der strategischen wie militärischen Fakten des Krieges ankommt, sondern auf das wechselseitige Verhältnis von Zeit und Mensch, in dem die Autonomie der Individualität zu scheitern droht. Deshalb strebt er in *Das Rote Lachen* nach solchen Darstellungsweisen, die auf grundsätzliche, ahistorische und überpersönliche Kontexte aufmerksam machen. Hierin distanziert sich Andreev von Gor'kij¹ und anderen zeitgenössischen Schriftstellern und Kritikern, die den konkreten und aktuellen Zeitbezug weit deutlicher herausgearbeitet wissen wollten.² Für sie ist der direkte Bezug und die gesellschaftlich-politische Relevanz der Aussage wesentlich. Andreev hingegen betont die Darstellung des Menschen allgemein in einer deformierten Wirklichkeit. Für ihn bedeutet die Literatur nicht das Medium, bestimmte politische Tendenzen zu vermitteln, sondern sie ist ein Mittel, Wahrheiten auszusprechen und für das Erkennen allgemein menschlicher Situationen in der Konfrontation einer sie bedrohenden Zeit zu kämpfen. In diesem Sinne äußerte sich Andreev einmal gegenüber seinem Sekretär Brusjanin: "Das russische Leben hat sich dergestalt entwickelt..., daß jeder russische Bürger, dem die Zukunft seines Vaterlandes teuer ist, entweder ein Revolutionär oder ein Mensch der Perspektive der 'kleinen Angelegenheiten' sein sollte. Ich könnte entweder nur ein schriftstellernder Revolutionär oder ein Schriftsteller sein, der sich mit der Analyse und der Synthese des Lebens in der menschlichen Psyche beschäftigt. Die Vereinigung ist unmöglich. Es stand die Entscheidung bevor: entweder sich der Revolution verschreiben, oder bei den 'kleinen Angelegenheiten' bleiben und sich mit dem Revolutionsgedanken zu kitzeln. 'Wenn du Revolutionär sein willst, werde Parteimitglied' - sagte man mir. Ich hingegen sage wie auch der verstorbene Čechov: 'Partei-

1 Verweis. Vgl. V. I. Bezzubov, L. Andreev i M. Gor'kij. In: Uč. zap. Tart. gos. u -ta 217.XIII. 1968. S. 132f.. Zur Kriegsliteratur nach 1945; K. D. van Ackern, Bulat Okudžava und die kritische Literatur über den Krieg, München 1976.

2 Vgl. L. A. Iezuitova, Tvorčestvo L. Andreeva. 1892 - 1906. (1976) S. 157f.

lichkeit bedeutet für den Schriftsteller den Tod'." ¹

Dieser Haltung entspricht die Darstellung des Krieges: es wird entlarvt, doch nicht beschuldigt. Während des gesamten Erzählverlaufs werden, wie auch Woodward hervorhebt ², nicht einmal die konkret-historischen Bezugswörter - Russe oder Japaner - erwähnt. Desgleichen hat die Reduktion der szenischen Ausschnitte an der Kriegsfront ihren Anteil an der Verallgemeinerung. Die einzelnen Kapitel reihen sich nicht zu einem logisch-kausalen Handlungsverlauf, sondern es werden einzelne Erlebnisse geschildert, in denen sich unter dem Generalthema "Wahnsinn und Entsetzen" inhaltlich eine beständige Steigerung vollzieht. Sie werden additiv aneinandergereiht, können jedoch als Bausteine des entsprechend ansteigenden Verlaufs nicht beliebig umgestellt werden. Es folgen einander zuerst die formlose vorbeidefilierende Masse der Soldaten (Kapitel 1), dann die drei Tage währende Menschenvernichtungsschlacht, die Begegnung mit dem Einzelnen, der, vom roten Lachen gezeichnet, wahnsinnig wird (IV.98), dann die Szene, in der die Menschen, in Stacheldrähten verkeilt, den Tod finden und die Gespräche, die aus der Masse einzelne herausheben, schließlich die Szene in Kapitel 5, in der der Offizier und der Arzt die Verwundeten und Toten bergen. In die Bilder des Grauens schaltet der Erzähler wieder und wieder die Vorstellung der Familie und die Erinnerungen an sie ein - als Inseln der Ruhe. Doch der Kontrast zwischen Ausgesetztsein und Geborgenheit erweist sich als ein Scheinkontrast, denn in die Familie zurückgekehrt, erfährt der Offizier - dies verdeutlichen die abschließenden Kapitel -, daß sich der Krieg und mit ihm der Wahnsinn auch im an sich friedlichen Hinterland als zersetzend auswirken. Der zweite Teil, der im Hinterland spielt und der vorwiegend auf die Darstellung des Prozesses der dissoziierenden geistigen Kräfte eingestellt ist, zeigt immer wieder direkt den Einbezug des

¹ V.V. Brusjanin, L. Andreev. *Žizn' i tvorčestvo*. (1912) S. 15 - 16.

Vgl. auch V. I. Bezzubov, A. Čechov i L. Andreev. In: *Uč. zap. Tart. gos. u -ta* 139.1963.6. S. 192f.

² J. B. Woodward, L. Andreyev. *A Study*. (1969) S. 103.

Kriegsgeschehens. Der kriegsbezogene Bericht und der ichkonzentrierte Bericht alternieren miteinander. In Kapitel 11, 13, 16 und 18 begegnet die Schilderung der Gefangenen, der unfreiwilligen Rekruten, der durch Wochen andauernden Schlacht, des Schicksals der Zurückgekehrten und endlich die Wiedergabe eines Frontbriefes (IV.137 - 138). Im Unterschied zu der diskontinuierlichen Darstellung der unmittelbaren und mittelbaren Kriegsgeschehnisse verläuft die Linie der verfallenden geistigen Kräfte der Menschen kontinuierlich. Sei es bei dem Einzelnen, zunächst bei dem Offizier-Erzähler, oder sei es im allgemeinen bei dem Kriegskorps, wobei auch die gegnerische Seite und die Zivilisten miteinbeschlossen werden. Leitmotivisch findet der Wahnsinn seinen Ausdruck im Lachen, in der Glut und der Sonne, auf die im Text stets verwiesen wird, und die die einzelnen Eindrücke zum einheitlich umfassenden "Wahnsinn und Entsetzen" verbinden.¹

Durch die inhumane Brutalität des Krieges wird die verzerrte, oft überzogene Perspektive des dem Wahnsinn verfallenden Erzählers motiviert. Der Begriff der Wirklichkeit wird dadurch insgesamt problematisiert. Denn wo beginnt der Wahnsinn und wo findet er sein Ende? Der Krieg, den die Politiker und die Gesellschaft auslösen und gutheißen, ist nichts als ein Wahnsinn, dem die Menschen, ob sie nun direkt oder indirekt in den Krieg verflochten sind, anheimfallen. Andreev versucht so den "Wahnsinn und die ihm korrespondierende Realitätsdeformation der individual-psychologischen Sphäre" zu entheben; er "entlarvt sie als Ausdruck einer allgemeinen gesellschaftlichen Deformation."²

Nicht nur in der inhaltlichen Schicht wird kaum eine Distanz zum Erzählten spürbar und geben Distanzlosigkeit und Gefangen-

1 Val. *Die Sturmglocke, Der Tag des Zorns, Der Fluch des Tieres.*

Saška Žegulev: auch in diesen Erzählungen korrelieren Sonne und Glut als Elemente der Vernichtung mit der Dissoziation des Menschen.

2 S. Vietta, H. G. Kemper, *Expressionismus*. (1975) S. 156. Die Autoren verweisen in diesem Zusammenhang auf das Erlebnis des Ersten Weltkrieges durch die Expressionisten, das die Erfahrung, daß "der Wahnsinn und die durch ihn angerichtete Zerstörung... in der verruchten gesellschaftlichen Norm begründet" sind, bestätigte.

sein in "Wahnsinn und Entsetzen" den Ausschlag, sondern ebenso auf der perspektivischen und sprachlichen Ebene.

Die Erzählung ist nicht von dem durch den Krieg unmittelbar Betroffenen geschrieben, sondern von dessen Bruder. Dadurch wird die erfahrene Wirklichkeit zu einer nach Berichten imaginierten Wirklichkeit. "Überhaupt alles, was ich hier über den Krieg niedergeschrieben habe, ist den oft sehr verworrenen und unzusammenhängenden Worten meines Bruders entnommen: nur einige einzelne Bilder haben sich so unauslöschlich und tief in sein Gehirn gebrannt, daß ich sie fast wörtlich, wie er erzählt hat, anführen konnte" (IV.123). Damit distanziert Andreev seinen Text um ein weiteres von einer dokumentarisch-historischen Aussage.

Die Wiedergabe von mündlich Vernommenem und die in ihr mitwirkende Auswahl läßt in den Text Vorstellungen und Empfindungen des Erzählers einfließen.

"Wahnsinn und Entsetzen" dringen in die Bildwelt, die Sprache und Diktion ein. Sie sind emotional und oft emphatisch bestimmt: Hyperbolisierung sollen einen Eindruck des Entsetzlichen vermitteln. Bestimmte Schlüsselwörter setzen immer wieder die Akzente, der Sprecher kehrt wieder und wieder zu ihnen zurück, und der Bericht baut auf ihnen auf. So erscheinen 'rot' (krasnyj) 53 mal, 'rötlich' (krasnovatyj) 6 mal, der Titel der Erzählung 19 mal, 'Blut' (Krov') 22 mal, 'blutig' (krovavyj) 14 mal, 'wahnsinnig' (Sumasšedsij) 24 mal, 'verrückt' (bezumnyj) 18 mal, 'Wahnsinn' (sumasšedstvie, bezumie) 22 mal und das Verb 'verrückt werden' (sojti s uma) 15 mal.

Der Anmerkung Woodward's, der diese statistische Aufstellung gemacht hat, daß "it is difficult to believe that such persistent repetition is nothing more than the result of haste"¹, kann zugestimmt werden. Die gehäuften Wiederholungen sind bewußtes Kunstmittel, sie haben die Funktion, der Aussage verstärkenden Nachdruck zu verleihen, die Sprache zu intensivieren. Dazu gesellt sich die Häufung unmittelbar aufeinander folgen-

1 J. B. Woodward, Devices of Emphasis and Amplification in the Style of L. Andreev. In: Slavic and East-European Journal. 1965.9. S. 250 - 251.

der Adjektiva, präpositionaler Wendungen und die Reihung von Substantiven. Ebenso durchziehen den Text eine Fülle von Vergleichen. Es entsteht der Eindruck, daß die geballten Worthäufungen einem Mißtrauen gegenüber der Ausdrucksfähigkeit der Sprache entspringen, das Grausame in seinem ganzen Ausmaß zu vermitteln.

Die beiden folgenden Erzählungen repräsentieren den zweiten Erzähltypus, in dem zeitlich und räumlich eine Gegenüberstellung unterschiedlicher Erlebnis- und Bewußtseinsphasen des Ich-Erzählers vorliegt. Denn in ihnen wird eindeutiger als in den Ich-Erzählungen, in denen die Schreibsituation bzw. die Gegenwarts-handlung nicht als eine selbständige Schicht eingeblendet wird, das Ich thematisiert. Die Ich-Spaltung und Ich-Dissoziation findet hier ihren adäquaten formalen Ausdruck.¹ Das Ich bekundet sich als erinnerndes und erzählendes Ich; je eine Erlebniswelt verbindet sich mit dem erzählenden und dem erzählten Ich. Deshalb wählt Andreev in solchen Fällen die Form des Tagebuchs oder der Autobiographie, das Erzählte nimmt seinen Ausgangspunkt beim Erzähler-Ich und weist immer wieder auf es zurück. Die Spannung, welche die Erzählstruktur bestimmt, liegt zwischen der "Hier und Jetzt-Origo"² und dem sich erinnernden Ich. Eine Inkongruenz wird dargestellt, die sich entweder in dem Verlust der Plattform des Vergangenheits-Ich und der Ratlosigkeit des Gegenwarts-Ich - so in *Der Gedanke* -, oder in der Unfähigkeit erweist, ein ideologisches Projekt in der Freiheit und menschlichen Gemeinsamkeit zu realisieren, so in *Meine Aufzeichnungen*. Um diesen Verlust an Übereinstimmung zu verdeutlichen, löst sich im letzten Drittel das Erzählte von dem Vergangenheitsbericht; es konzentriert sich auf das dem Schreibmoment unmittelbar nahe Geschehen. Andreev setzt also die doppelte Zeitebene als Zeichen für zwei Wirklichkeitsbereiche ein.³

1 Die Dekomposition eines Ich wird auch in *Die Sturmglocke*, *Das Rote Lachen* und vor allem in *Er* dargestellt, doch mit strukturellen Unterschieden zu den oben genannten Erzählungen.

2 K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*. (²1968) S. 249.

3 Die klare Unterscheidung von zwei Wirklichkeitsebenen, die sich dialektisch zueinander verhalten, trennt diese Erzählungen von *Das Rote Lachen*, in dem ja auch eine vergangene und gegenwartsnahe Schicht gegeben ist.

In *Der Gedanke* und *Meine Aufzeichnungen*, in denen das Ich der Wirklichkeit, wie sie sich ihm darstellt, ein Gegenkonzept entgegengesetzt, entwickeln beide Erzähler ihre extravagante Verhaltensweise, die durch ihre Theorien gerechtfertigt zu sein scheint, ungeachtet der Brutalität (Mord) einerseits und der Absurdität (absolute Freiheit in einer nach dem Modell des Gefängnisses gegründeten Welt) andererseits, weil sie jeweils mit der Verwirklichung ihrer Ideen verbunden ist. Damit vertieft sich das Grundproblem um die Spannung zwischen Erkenntnis und Wirklichkeit, zwischen Bewußtsein und Sein. Beide Erzähler sind Repräsentanten einer radikalen Philosophie.

Doktor Keržencev berichtet in *Der Gedanke* von einem reflexiven Prozeß, der von seiner Idee ausgehend, die Menschen gemäß ihrer Nützlichkeit und Nutzlosigkeit zu kategorisieren, auf der sich dann die Legitimation seines Mordes begründet, allmählich zu einem Vertrauensverlust zu sich selbst und der Idee führt.

In *Meine Aufzeichnungen* berichtet der namenlose Mathematiker, der wie Keržencev wegen Mordes inhaftiert ist, von seiner seelischen und geistigen Läuterung dank der Erkenntnis um die Gesetzmäßigkeit und Harmonie der durch die Gitter erblickten Welt (III.199f.).

In beiden Erzählungen hat jedoch weniger die Tat als der psychische Vorgang den Vorrang. Deshalb wird die verbrecherische Tat nur zweitrangig und "ist nur Manifestation eines titanischen, dem Bösen geweihten Antriebs."¹

Die Erzählungen folgen, gemäß der Konzentration des Erzähler-Ich auf seine Personen und seine Idee, einer einsinnigen Handlungskurve, welche die Entwicklung des fingierten Aussagesubjekts nachzeichnet. Diese Einsinnigkeit stellt sich jedoch nicht als eine durchweg gerade Linie dar, sie wird durchbrochen, segmentiert und ausgebuchtet durch Episoden, szenische und reflektive Passagen. Doch bleibt dies alles im unmittelbaren Zusammenhang mit der Grundidee und dem Erzähler-Ich.

In *Der Gedanke* werden die Abschweifungen dadurch begründet, daß Keržencev so logisch und rational wie möglich die Gerichts-

¹ T. Ziolkowski, *Strukturen des modernen Romans*. (1972) S. 257.

gutachter von seiner Normalität und der Folgerichtigkeit seiner Tat überzeugen möchte. Er blendet deshalb in den Tatsachenbericht, der seine Motive und Tat rekapituliert, Erlebnisse aus der Kindheits-¹ und Studentenzeit ein.² Sie dienen dazu, eine Kausalität und nicht Brüche in seiner Persönlichkeitsentwicklung nachzuweisen. Der Kontinuität seiner durch die Idee gesteuerten Handlungen steht die Diskontinuität der Erinnerungen und der scheinbar diskursiven Erörterungen einiger Probleme entgegen, die assoziativ angeknüpft werden, aber dem Stichwort der Beweisführung zugeordnet sind und den möglichen Argumenten und Einwänden der Gutachter oft sophistisch zuvorkommen. So erweitert er den Bericht z.B. um die Frage der erblichen Einflüsse und stellt fest, daß sie in den Augen der Gutachter alle Voraussetzungen für abnormes Verhalten erfüllen (II.128f.), er erwähnt seine Misanthropie "die einfach ein Kennzeichen eines gesunden Verstandes ist" (II.106) und führt die Episoden an, in denen er entgegen jedem gesunden Menschenverstand zu handeln scheint³.

Der Vergangenheitsbericht erfolgt unter dem Aspekt der Rechtfertigung, unter der Belastung durch des ihm vorgehaltenen Wahnsinns und unter dem Eindruck des zäsurbildenden Erlebnisses: der Nacht nach dem Mord (Kapitel 6), in der er erfahren hat, daß die bis zu diesem Augenblick von ihm fingierte Rolle des Wahnsinnigen Wahrheit zu werden droht. Der Vergangenheitsbericht ist damit gewissermaßen abgeschlossen. "So. Alles aus. Es ist passiert, was ich gefürchtet habe. Ich bin allzu nahe an die Grenze herangekommen, und vor mir habe ich jetzt nur noch eines - den Wahnsinn." Damit ist der Wendepunkt im Erzähltext erreicht, der dem Leser die Meinung des Gerichts als begründet erscheinen läßt, er wird das Folgende noch genauer unter dem fragenden Gesichtspunkt lesen, wie weit der Mann für sein Verhalten gerechtfertigt werden kann.

In *Meine Aufzeichnungen* ist der Bericht über äußere Handlungs-

1 Vgl. II.114 - 115.

2 Vgl. II.104, 117f.

3 Vgl. Anmerkung 1 und 2.

vorgänge schon dadurch eingeschränkt, daß der Erzähler fast ausschließlich von seinem Leben im Gefängnis spricht. Er schaltet ausführliche Beschreibungen des Gefängnisses, seines eigenen Lebens ein und berichtet mit der gleichen Ausführlichkeit von den Begegnungen mit einem inhaftierten Künstler, mit seinen Glaubensjüngern und, nach seiner Entlassung, mit seiner früheren Verlobten. Alle diese Szenen sind unter dem Blickwinkel ausgewählt, seine Theorie zu erhärten.

Seltener als in *Der Gedanke* mischen sich Fragmente einer persönlichen Unsicherheit in den fortlaufenden Text ein. In *Meine Aufzeichnungen* geschieht dies indirekt durch das Porträt, das der Künstler von ihm anfertigt, durch seinen Traum und direkt durch die Verunsicherung nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis gegen Ende der Erzählung.

Die Auffassung Iezuitovas, daß "die Beichten in der Form wenig organisierter Bruchstücke geschrieben sind", was sich dadurch begründet, daß "zwischen den Ereignissen kaum eine ursächliche Abhängigkeit zu erkennen ist", obwohl doch die "Helden" ihre Absicht bekunden, alles "ordnungsgemäß"¹ zu erklären, kritisiert also die gewisse Desorganisation des Textes. Diese Uneinheitlichkeit resultiert jedoch aus der assoziativen Erzählweise der beiden Erzähler, die danach streben, soviel Beweise als möglich für die Richtigkeit ihrer Thesen anzuführen. In *Der Gedanke* wird andererseits die künstlerische "Unordnung", stärker als in *Meine Aufzeichnungen*, auch dadurch bedingt, daß die Keržencev verunsichernde Gegenwart expliziter mit einbezogen wird. Anders als in *Meine Aufzeichnungen* intensiviert die ungewohnte Umgebung einer Anstalt für Geisteskranke eine Anspannung in Keržencev, die sich durch unvermittelte, mitten in den Text eingestreute Bemerkungen artikuliert. Dadurch entstehen Bruchstellen, harte Ver fugungen zwischen dem Bericht und den gegenwärtigen Vorgängen, die auf seine Zwiespältigkeit hinweisen. Dabei wird nicht eindeutig geklärt, was der Einbildung oder der Realität entspringt und wieweit gewisse Erregungsmomente durch die Nieder-

¹ L.A. Iezuitova, Prestuplenie i nakazanie v tvorčestve Andreeva. ("Mysl'" i "Moi zapiski"). In: Metod i masterstvo. (1970) S. 335.

schrift der Erinnerungen oder der Einfluß der Umgebung zu rechtfertigen sind: "Er brüllt wieder, und ich kann nicht mehr schreiben... Etwas Wütendes, Feiges; etwas Ungebundenes, bis zur Gemeinheit Erbärmliches. Das Maul verzieht sich, die Gesichtsmuskeln spannen sich wie Stränge, der Mensch bleckt die Zähne gleich einem Hund und aus dem dunklen Loch des Mauls kommt dieser widerwärtige brüllende, pfeifende, grölende und heulende Laut... / Ja. Ja. Solcherart war mein Gedanke..." (II.108 - 109).¹

Die Ambivalenz Keržencevs, der sich zu Beginn der Erzählung als ein Übermensch darstellt, dem allein die Wahrheit einsichtig ist und der dann die gegenteilige Erfahrung machen muß, wird in der Erzählung nicht aufgelöst. Auch Andreev hat sie nicht geklärt, unterstreicht vielmehr in einem Brief an L. M. Leonid sogar noch ausdrücklich die Unerklärbarkeit von Keržencevs geistigem Zustand. "Keržencev weiß selbst nicht, ob er wahnsinnig ist oder nicht, gerade darin besteht seine Tragödie; und in dem Maße, wie du aufrichtig sein willst und dich zu keiner Seite hin verstellst, - kannst auch du es nicht wissen. Und je aufrichtiger du es 'nicht wissen' wirst, umso stärker wirst du sein; im entgegengesetzten Fall aber wirst du unausbleiblich dem Falschen und der Heuchelei verfallen: wenn du sicher bist, daß Keržencev gesund ist, - so irrst du dich an diesen Stellen, wo er sich wie ein Besessener benimmt - und umgekehrt. Die Wahrheit: du weißt nicht, so wie Keržencev nicht weiß, weil es keiner weiß - ob er gesund ist oder nicht."²

In beiden Erzählungen ist entscheidend, daß sich der Abstand zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ich verringert und eine Fluktuation bzw. eine Entwicklung noch beim erzählend-schreibenden Ich möglich ist. Das Ich der Erzählgegenwart ist nicht fixiert, und es entwirft keinen "quasi-autobiographischen"

1 Das Motiv des Brüllens als Movens, ihn dem Wahnsinn auszusetzen, zieht sich leitmotivisch durch das Werk, bis Keržencev von der Versuchung Le-richtet, der er nahezu erlegen ist, auf allen Vieren zu kriechen und zu brüllen (II.104, 107, 108, 112, 130, 131).

2 Rekvjem. Sbornik pamjati L. Andreeva. (1930) S. 80.

Bericht, in dem die "Ichfigur ihr Leben erzählt, nachdem sie eine Wandlung durch Reue, Bekehrung oder Einsicht durchgemacht hat"¹.

In den Erzählungen offenbart sich gerade die existentielle Spannung zwischen dem erzählenden und dem erlebenden Ich, und sie wird dadurch verstärkt, daß das erzählende Ich seiner früheren Sicherheit und Festigkeit im ethischen und geistigen Bereich verlustig geht. Während die Erschütterung bei Keržencev gegen Ende des Erzählten eindeutig ist, verhält sich dies bei dem Mathematiker in *Meine Aufzeichnungen* komplizierter. Seine Entwicklungsstufen sind vielfältiger. Die Verzweiflungsausbrüche, das Verzagen, denen Keržencev schließlich zu erliegen droht,² gehören in *Meine Aufzeichnungen* der anfänglichen Haftzeit an, als der Mathematiker noch nicht die Gitterphilosophie zum seelischen Halt hatte. Davon zeugen die zahlreich eingeschalteten Tagebuchnotizen, die nur fragmentarisch sind, da er sie beim Übergang in die Stabilisationsphase vernichtet hat. Man könnte einwenden, das Ich des Mathematikers sei nach all diesen Erfahrungen gefestigt. Diesem widerspricht jedoch seine Erschütterung bei der Begegnung mit der Vergangenheit, seiner ehemaligen Verlobten, "wahrhaftig ein Abgrund eröffnete sich unter meinen Füßen, und gleichsam von einem Blitz geblendet, gleichsam von einem Schlag betäubt, schrie ich in wilder und unverständlicher Begeisterung aus" (III.243); ein Ausbruch, der nur in scheinbare Ausgeglichenheit zurückkehrt, schließlich sein Verzicht, als Mitglied der Gesellschaft in der Freiheit zu leben.

Das erzählende Ich unterliegt einer Wandlung, es durchschreitet einen Prozeß der Selbsterfahrung im Versuch, seine Theorie zum Leser - in *Der Gedanke* den Gerichtsgutachtern - hin zu behaupten. Keržencev versteigt sich dabei zu wahrhaft sophistischen Argumentationen, die darauf hinzielen, sein fiktives Gegenüber zu verwirren und sich selbst in der eigenen Überzeugung

1 F. Stanzel, *Typische Formen des Romans*. (³1964) S. 31.

2 Vgl. J. B. Woodward, L. Andreyev. *A Study*. (1969) S. 199.

und Sicherheit zu bestätigen. "Oh, meine lieben Kaulquappen - sind etwa nicht Sie ich? Arbeitet denn etwa in Ihren kahlen Köpfen nicht der gleiche niederträchtige menschliche Gedanke, der ewig lügnerische, wandelbare, gespensterhafte, wie bei mir? Und worin ist meiner schlechter als der Ihre? Sie werden beweisen, daß ich wahnsinnig bin; ich beweise Ihnen dann, daß ich gesund bin; sie werden beweisen, daß ich gesund bin - ich beweise Ihnen dann, daß ich wahnsinnig bin. Sie werden sagen, man dürfe nicht stehlen, töten und betrügen, weil das etwas Unmoralisches und ein Verbrechen sei; ich aber werde Ihnen beweisen, daß man töten und rauben kann und daß das sehr moralisch ist. Sie werden denken und reden, und ich werde denken und reden, und wir alle werden recht und niemand von uns wird unrecht haben. Wo ist der Richter, der zwischen uns richten und die Wahrheit finden kann" (II.132)? Je weiter sich das berichtende Ich vom erlebenden Ich entfernt und sich die erzählte Zeitdistanz verringert, desto mehr bezieht der Erzähler den Leser ein. Der werkimmanente wie auch konkrete Leser wird jetzt unmittelbarer zur gedanklichen Auseinandersetzung aufgefordert, denn der antithetische Wechsel von erinnerndem und erlebendem Ich erschüttert auch ihre Position. Ebensowenig wie der Autor gelangen sie zu einer schlüssigen Klärung, ob Keržencev nun wahnsinnig ist oder nicht, ob der Erzähler in *Meine Aufzeichnungen* gelogen hat oder nicht, ob er den Mord an der Familie begangen hat oder nicht, ob er seine Philosophie der Freiheit ernst meint oder nur rhetorisch als eine Täuschung einsetzt, um seiner Isolations- und lebenslängliche Haft wie auch seiner Unsicherheit in der Freiheit, nachdem er entlassen ist, zu begegnen.¹

¹ Aus dem Text wird dies nicht ersichtlich, in einem Interview jedoch, das A. Izmajlov 1908 publizierte, löst Andrejev einige Rätsel, welche die aktuellen Leser verwirrten. "Au début - dit-il - il était convaincu de l'innocence de son héros mais plus tard - le travail avançant - il s'est mis à en douter. Il justifie son soupçon en disant que 'l'homme qui est arrivé à avoir un esprit aussi tortueux, une fiction logique aussi difforme que le héros, avait dû commettre un crime très grave'. Selon l'avis d'Andréiev, cet homme ment continuellement pendant toute sa vie et 'dans les circonstances où il n'y a plus de place ni pour l'espoir, ni pour la vie, il est forcé d'établir, avec une fermeté effrayante, son propre monde où règnent la raison, l'harmonie, la beauté!' 'Je pense - finit l'auteur l'interview - que cet homme pourrait être appelé le génie de la faculté d'adaptation'." Zit. nach L. Karancsy, L. Andréiev après la révolution de 1905. (Carnets). In: *Slavica* 11 (1971) S. 74-75.

"Auf Wiedersehen, mein lieber Leser! Gleich einem verschwommenen Gespenst bist Du vor meinen Augen aufgetaucht und bist davon gegangen, ließest mich allein vor dem Antlitz des Lebens und des Todes zurück. Ärgere Dich nicht darüber, daß ich Dich manches Mal getäuscht und stellenweise gelogen habe: Hättest Du an meiner Stelle doch auch wohl gelogen" (III.256).

Zu der primären Spannung zwischen den beiden Ich tritt in *Der Gedanke* und *Meine Aufzeichnungen* als textkonstituierendes Element der dialektische Austausch zwischen Erzähler und Leser. Der textinterne Leser stellt sich in *Der Gedanke* in der Gruppe der Gerichtsgutachter dar, in *Meine Aufzeichnungen* handelt es sich um den anonymen fiktiven Leser. Trotz seiner Anonymität, die mehr als in der ersten Erzählung die Möglichkeit einer Realisierung des Gegenübers verhindert, liegt eine dialogische Situation vor, die jedoch in beiden Fällen nur einseitig bleibt. Der Dialog nach außen, d.h. in der Hinwendung zu einem Leser oder Gesprächspartner außerhalb der erzählten Handlung ist hier prononcierter als der Dialog nach innen, also die Situation des Gesprächs zwischen einem Erzähler und einer handlungsbedingten Figur. Während z.B. in *Das Tagebuch des Satans* die Form des Dialogs nach innen überwiegt, in *Die Sturmglöcke* und *Das Rote Lachen* kein formal oder inhaltlich gekennzeichneter Dialog nach außen vorliegt, in beiden Fällen also eine Schicht des gedanklichen Austausches zwischen Leser und Erzähler, zwar intendiert, jedoch nicht auffällig ist, bildet sie in den beiden eben analysierten Erzählungen ein Element, das Struktur und Inhalt beeinflusst. Deshalb kann, unter Betonung des Dialogs nach außen, dieser Erzähltypus auch als einseitig dialogischer Erzählmonolog¹ bezeichnet werden.

In beiden Erzählungen dient, was niedergeschrieben wird, zur Verteidigung einer ideologischen Grundeinstellung, die sich im ersten Fall konkret von derjenigen der Gerichtsgutachter unterscheidet, im zweiten Fall wird die Divergenz zwischen Erzähler

¹ Vgl. dazu den Terminus "quasi dialogischer Erzählmonolog" von W. Schmid, der sich vom echten, wie auch einseitigen Dialog durch die "Gegenwart nur einer realen Sprechinstanz" unterscheidet.

W. Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. (1973) S. 255ff.

und Lesern vorausgesetzt. "Und das einzige Ziel, das mich bei der Zusammenstellung meiner bescheidenen 'Aufzeichnungen' leitet, ist, meinen wohlgeneigten Lesern zu zeigen, wie unter den allerunangenehmsten Bedingungen, wenn es den Anschein hat, als ob weder ein Ort der Hoffnung noch des Lebens geblieben ist, der Mensch, ein Wesen höherer Ordnung, mit Verstand und Willen begabt, das eine und andere findet.

Ich will zeigen, wie der Mensch - zum Tode verurteilt, mit freiem Blick durch das vergitterte Fenster seines Kerkers auf die Welt blickt, und in der Welt eine große Gesetzmäßigkeit, Harmonie und Schönheit entdeckt. Einige meiner Besucher machen mir den Vorwurf 'anmaßend' zu sein, sie fragen, woher ich das Recht genommen habe, zu lehren und zu predigen: grausam in ihrer Unüberlegtheit, würden sie gern das Lächeln von dem Gesicht desjenigen verjagen, der als Mörder auf ewig in das Gefängnis gesperrt ist. Nein - so wie das wohlwollende und klare Lächeln niemals meine Lippen verläßt, so wird sich meine Seele nicht verdüstern, die furchtlos durch die Engpässe des Lebens schreitet und mich mit gewaltigem Willensaufschwung über jene entsetzlichen Abgründe und bodenlosen Schluchten trägt, wo so viele Menschen einen heldenhaften, aber - oh weh! - furchtbaren Untergang fanden. Und wenn der Ton meiner Aufzeichnungen dem wohlgeneigten Leser manchmal vielleicht zu resolut erscheint, so ist das durchaus kein Mangel an Bescheidenheit, sondern allein die feste Überzeugung von meiner Schuldlosigkeit (pravota) und ebenso der feste Wunsch dem Vertrauten gemäß meiner schwachen Kräfte nützlich zu sein" (III.190).

An dieser Textstelle wird deutlich, wieweit der Erzähler von Anfang an einerseits die Bewunderung seiner Leser und damit deren Billigung seiner Idee provoziert, indem er Schlüsselwörter wie "Verstand und Wille" als Lockwörter einfügt, andererseits das ablehnende Argument der Überheblichkeit von vornherein entkräften will. Seine Ausnahmeposition unterstreicht er wie Keržencev, geht aber noch über ihn hinaus, indem er sich von allen jenen abgrenzt, die in der Freiheit "auf das Leben spucken und den von ihnen nicht begriffenen höheren Sinn der menschlichen Existenz leugnen" (III.190).

So legen die Erzähler in ihren streckenweise an Tractati philosophici erinnernden - Niederschriften ein Netz von Argumenten pro und contra ein. Gleiches gilt für die Dialoge nach innen, die auch die Funktion haben, den zu einförmigen Monolog aufzulockern, mag dabei wiederholt die Grenze zum fiktionalen Erzählen sich verwischen. Das erzählende Ich tritt jedoch nie soweit in den Hintergrund, als daß die anderen Figuren an eigenem Leben gewinnen würden¹. Sie sind als streng funktional zu erachten, sie tragen zur Veranschaulichung bei und verhelfen dazu, besonders wichtige Lebensaugenblicke der Erzähler zu markieren. Diesen Stellenwert haben z.B. die Gespräche zwischen der Frau des Ermordeten und Kerzencev. Das erste, das nur aus einer Replik besteht, bildet den Ausgangspunkt für die Handlungsweise des Arztes (II.100), das nächste besiegelt seinen Entschluß, den Mord zu begehen (II.100 - 101). Der Ermordung geht ein kurzer Replikenwechsel voraus. Es handelt sich nicht um ausführliche Dialoge, nur um kurze Wortwechsel. Sie bestehen zumeist nur aus einer einzigen Antwort, die jedoch nur einseitig wiedergegeben wird. Davon unterscheidet sich die Tonart der Dialoge mit den Gerichtsgutachtern, die sich gegen Ende hin bis zu dramatisch wirkenden Dialogen steigern kann.

In *Meine Aufzeichnungen* gewinnen die Episoden zwischen dem Mathematiker und einem Künstler (III.207 - 218), in denen ihre grundsätzlichen Auseinandersetzungen erzählt werden, besonderes Interesse. Es werden ihre Streitgespräche wiedergegeben, in denen der Künstler die Gegenthese zu der Gitter-Philosophie vertritt, die wohl auch dem Leser am ehesten einleuchtet. Diese Gegenthese beinhaltet die Vorstellung der Sinnlosigkeit des Lebens, die sich überall, insbesondere aber im Gefängnis, entlarvt. Beispielhaft steht dafür die eingeschränkte künstlerische Verwirklichung des Malers, der zur Ausführung seiner Bilder nur eine einzige Tafel erhält, so daß er mit jedem neuen Werk das alte vernichten muß. Konsequenterweise beendet er sein Leben durch Selbstmord. Zwischen diese Szenen schaltet der Erzähler seine Tätigkeit als Dozent, seine Predigten über die Freiheit ange-

¹ Vgl. K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*. (21968) S. 257 - 258.

sichts des Gitters ein und berichtet davon, wie ein Jüngling - zunächst sein glühender Opponent - zu seinem überzeugten Anhänger wird (III.219 - 225). Diese erzähltaktisch genau überlegte Einschaltung bestätigt ihn und seine Idee: überzeugender als die Figur des Malers und dessen Thesen erscheint dieser doch nun gewissermaßen als abnorm. Dieses dialektische Verfahren mündet nach dem Selbstmord des Künstlers, durch den dieser einen Ausweg aus dem Gefängnis und dessen tötender Gesetzmäßigkeit gefunden hat, in die konstruierte Synthese ein, daß es schlechthin keinen Ausweg gibt, wie immer er auch gestaltet sei. "Wer sagt Euch, daß unser Gefängnis hier aufhört, daß Ihr nicht von einem Gefängnis ins andere geratet, wovon es Euch kaum gelingen wird zu entfliehen ... Ich würde Euch sagen, daß ein allmächtiges Gesetz, ebenso über dem, was Ihr Leben und Existenz nennt, wie über dem was Ihr Nicht-Sein und Tod heißt, herrscht" (III.232).

Raffinierter als Keržencev baut der Erzähler von *Meine Aufzeichnungen* die Gegenpositionen ein. Zwar werden die Dialoge durch einen Filter wiedergegeben, dennoch erweitert sich das Spektrum der Meinungen. Es findet eine perspektivische Erweiterung statt, deren inhaltliche Komponenten aber durch den Erzähler immer wieder relativiert, wenn nicht aufgehoben werden.

Infolge der umfänglichen szenischen Darstellungen scheint sich die Spannung zwischen dem Erzähler und dem Leser zugunsten einer nach innen verlagerten Spannung zwischen dem Erzähler und fingierten Gesprächspartnern verschoben zu haben. Doch bleibt der Leser durch Appelle in das Geschehen einbezogen; dies Verfahren stützen die Anmerkungen, die mit Reflexionen des Autors den Text regelmäßig begleiten. Ferner wird die Möglichkeit der Identifikation des Lesers z.B. mit dem Künstler, dem Widersacher des Protagonisten, der Idee, angeboten.

Beide Erzählungen enden mit der Niederlage eines übersteigerten Rationalismus. Zwar bleibt in *Meine Aufzeichnungen* der Erzähler bis zum letzten Satz als das erzählende Ich manifest, aber sein Verhalten und der Zwang, sich in der Freiheit ein Gefängnis zu konstruieren, erweisen das Absurde seiner Theorie, seines Lebens. Sein eigenes Gedankenmodell wird für ihn im

wahrsten Sinne des Wortes zum Gefängnis, in dem er lebenslänglich in Isolationshaft verbleiben wird.

In *Der Gedanke* mündet der Erzählschluß in die Gerichtsszene ein; es findet ein Wechsel von der Ich- zur der Er-Struktur statt. Keržencev wird, außenperspektivisch, in der Agonie seiner Gedanken dargestellt.

Faßt man diese Entwicklung der Figuren zu ihrer offensichtlichen Dissoziation und zu ihrem Scheitern hin ins Auge, so erscheint eine mögliche Identifikation Andreevs mit den beiden Apologeten ihrer Ideen als absurd. Diese Erzählungen waren für ihn Experimente, inwieweit sich die Welt aus der Perspektive eines radikalen Rationalismus oder Subjektivismus verbessern ließe. Machthunger und Egoismus, die Konsequenzen eines sich übersteigernden Rationalismus, der jegliche Äußerungen des Gefühlsbereichs leugnet, bleiben bei Andreev nicht sich selbst überlassen, sie werden vielmehr entlarvt. Er thematisiert ein modernes, lediglich auf Rationalismus, auf Verstandesbegriffen basierendes Verhältnis des Subjekts zur Objektwelt und zu den anderen Mitmenschen und problematisiert das in diesen Begriffen sich manifestierende neuzeitliche Entfremdungsverhältnis des Menschen gegenüber der ihn umgebenden Wirklichkeit.

4. Multiperspektivik

In den Erzählungen *Lazarus* und *Die Sieben Gehenkten*, denen die Er-Struktur zugrunde liegt, hat Andreev die erzähltechnische Möglichkeit ausgenutzt, die mit dem Begriff der Multiperspektive bestimmt werden kann. Durch die blockartige Aneinanderreihung von verschiedenen Perspektiven, die auf ein thematisches Zentrum ausgerichtet sind, erweitert er sein Spektrum der Erzählformen. Bei den multiperspektivischen Erzählungen, d.h. wenn "das Geschehen in verschiedenen personalen Medien gespiegelt erscheint" vollzieht sich der Perspektivenwechsel "meist ... in kleinsten Abschnitten und nahezu unmerk-

lich"¹. Andreev hingegen reiht nun unter dem Zusammenhalt eines Themas eine Reihe von Erzählzellen aneinander, die vorwiegend eine der unterschiedlichen Perspektiven der fiktiven Figuren beinhalten. Die formale Kohäsion dieser Erzählzellen erreicht er durch dazwischengeschaltete Verbindungs- und Überleitungskapitel. Ein paralleler Erzählaufbau findet sich in zwei Erzählungen Tolstojs "Drei Tode" und "Göttliches und Menschliches" (Božeskoe i čelovečeskoe, 1906)². Abgesehen von thematischen Parallelen einerseits, die in der Todesthematik beruhen, welche bei beiden Autoren u.a. am Beispiel zum Tode verurteilter Terroristen veranschaulicht wird, gelten andererseits formale Ähnlichkeiten.

In "Drei Tode" werden, wie schon angedeutet, drei Parallelgeschicksale in der Natur und Zivilisation antithetisch aneinandergefügt, in "Das Göttliche und das Menschliche" sind es wiederum drei Schicksale, zwei Revolutionäre und ein Sektierer, die in der ihnen gemeinsamen Situation der Gefängnishaft dargestellt werden. Den Einzelbeispielen räumt Tolstoj jedoch weit mehr Erzählraum ein als Andreev, ebenso wie er die Schicksale weiter ausholend über längere Zeitstrecken verfolgt.

Wesentlich ist nun, daß weder in den Erzählungen Tolstojs noch in denen Andreevs von dem einen oder anderen Handlungsablauf als von einer Episode gesprochen werden kann, die in eine Haupthandlung eingelassen ist. Auch der Begriff des Handlungsstranges, der dadurch gekennzeichnet ist, daß er "ein sich selbsttragendes Stoffgerüst"³ hat und sich von anderen Handlungssträngen mindestens durch unterschiedliche Handlungszeit oder verschiedene Schauplätze, sowie verschiedene Personen

1 V. Neuhaus, Typen multiperspektivischen Erzählens. (1971) S. 1.

Vgl. dort auch die kurze Darstellung der differierenden Begriffe für die Bezeichnung der Verwendung mehrerer Erzählperspektiven. Seine Analyse geht im Unterschied zu der meinigen von Briefromanen, Archivromanen, Detektivromanen etc. aus.

2 Zum historischen Hintergrund der Erzählung "Göttliches und Menschliches" vergleiche L. N. Tolstoj, *Sobr. soč.* XXX. (1964) Bd. 14. S. 544 - 545. Hier soll nur darauf hingewiesen werden, daß Tolstoj kurzweilig erwog, der Erzählung einen analogen Titel zu "Drei Tode" zu geben: "'Noch drei Tode'".

3 E. Lämmert, Bauformen des Erzählens. (1968) S. 44.

unterscheiden muß, scheint in diesem Falle das Phänomen nicht adäquat zu fassen, da ein Handlungsstrang immer in eine Handlung, sei sie über- oder untergeordnet eingelagert oder ihr additiv zugeordnet ist.¹

Um den Aufbau der Erzählung *Lazarus* zu charakterisieren, hat sich zur Bestimmung der beiden in sich geschlossenen Kapitel, in denen Andreev die Konfrontation des Menschen mit dem Tode am Beispiel der Begegnung des römischen Bildhauers Aurelius und der des Kaiser Augustus mit Lazarus versinnbildlicht, der Begriff der Episode in der Sekundärliteratur eingebürgert. Woodward bezeichnet diese beiden Erzählteile als "the two principal episodes of the work"², während Ziel von einer Haupthandlung spricht, die von Lazarus als dem Handlungsträger zu Augustus führt und in die die Begegnung von Aurelius und Lazarus als Ergänzungsstrang eingegliedert ist. "In einem Ergänzungsstrang (Episode), der zeitlich parallel zur Haupthandlung verläuft und eine räumliche Ausbuchtung beinhaltet, wird über einen Bildhauer aus Rom berichtet."³ Legt man dieser Aussage die Bestimmung der Episode durch Lämmert zugrunde, so wird ersichtlich, daß von einer "relativen Unverbundenheit"⁴ des Erzählteils Aurelius mit dem übrigen nicht gesprochen werden kann. Auch die Bestimmung Batteux "man versteht unter Episode gewisse kleine Handlungen, die ... den Leser durch eine Mannigfaltigkeit ergötzen, die nicht zur Mannigfaltigkeit der Materie selbst (= Haupthandlung) gehört"⁵, führt an der Form der Erzählung *Lazarus* vorbei. Unklar bleibt auch in der Feststellung Ziels, weshalb die "Episode" parallel zu der Haupthandlung verläuft.

Anstelle des Begriffs der Episode möchte ich den der Erzählzelle verwenden, denn im Vergleich mit der Episode hat sie nicht

1 E. Lämmert, Bauformen des Erzählens. (1968) S. 44 - 62.

2 J. B. Woodward, L. Andreyev. A Study. (1969) S. 148.

3 W. Ziel, Zur Form - Inhalt - Problematik im Erzähl-schaffen L. N. Andreevs. Diss. Berlin 1974. S. 151.

4 E. Lämmert, aaO S. 65.

5 Ebd. S. 261, Anmerkung 24.

den Charakter des Eingeschobenen und nur locker Eingefügten, das, ohne die Haupthandlung zu verändern, herausgelöst werden kann. Während die Episode allein und vereinzelt vorkommen kann, tritt die Erzählzelle nur in dem Verband mehrerer, mindestens einer weiteren auf, dabei bilden die Erzählzellen geschlossene Erzähleinheiten, die autonom stehen und keiner Handlung übergeordnet oder unterstellt sind. Trotz ihrer Geschlossenheit stehen sie in Relation zueinander, ihre innere Kommunikation wird durch thematische, personelle, indirekte und direkte Bezüge wie auch motivische Elemente geleistet.

Aus den sechs Kapiteln der Erzählung *Lazarus* können drei Erzählzellen ausgegliedert werden, das 2., 4. und 6. Kapitel. Die übrigen Kapitel bilden die Exposition, sind Versatz- und Verbindungsstücke, die von einer Erzählzelle zur anderen überleiten, der abschließende Abschnitt der Erzählung bildet die *Conclusio*.

Im 1. Kapitel, der Exposition, führt Andreev die Gestalt des Lazarus ein und arbeitet den Kontrast zwischen dem Tod gleich "dem fahlen Leichengesicht, das drei Tage in der Finsternis der Macht des Todes preisgegeben war" (III.87) und dem Leben gleich dem nur äußerlichen Glanz Lazarus heraus, der die Menschen über die gewaltige Veränderung von Lazarus hinwegtäuscht.¹

Das 2. Kapitel bildet nun die erste Erzählzelle, in der der Darstellungswinkel auf die Erzählproblematik hin verengt wird. Sie baut sich auf der Frage eines der Festgäste "warum erzählst du uns nicht, Lazarus, wie es dort gewesen" (III.89) auf, die dreimal ohne Antwort bleibt. Dieser Frage, die aus der Handlungsgegenwart des Festmahls zu Ehren des zum Leben zurückgekehrten Lazarus resultiert, stehen die immer wieder eingeblendeten Passagen gegenüber, in denen von den unmittelbaren Vorgängen zur Zuständlichkeit übergeleitet wird, in denen sich der Augenblick als Zeitlosigkeit und Dauer verdeut-

¹ Die Interpretation der Lazarus-Geschichte von Andreev steht im scharfen Kontrast zu der Dostoevskijs, der in "Schuld und Sühne" an zentraler Stelle (IV.4) die Szene eingliedert, in der Sonja Raskol'nikov die Bibelstelle der Wiedererweckung von Lazarus vorliest, und damit auf die Sühne Raskol'nikovs im Epilog vorausgewiesen wird.

licht. "Manch einer weinte bitterlich; manch einer raufte sich verzweifelt die Haare und rief törichterweise andere Menschen um Hilfe an, meistens aber geschah es, daß er gleichgültig und ruhig zu sterben begann, und er starb jahrelang, starb vor aller Augen, starb matt, kraftlos, trist, wie ein Baum, der auf steinigem Boden stumm verdorrt" (III.90). Der durch Fragen szenisch aufgelockerte Vorgang wird also immer wieder von zuständigen Beschreibungen unterbrochen.

Es folgt das 3. Kapitel als ein Versatzstück, das nicht von einem einmaligen Geschehen berichtet, sondern das zuständig Allgemein wiedergibt. Die Lebensweise Lazarus' und die Reaktion der Menschen allgemein auf seinen Blick bilden den Erzählgegenstand. Deutlich vom Text abgehoben, beschließt Andreev das Kapitel mit einer abstrahierenden Zusammenfassung der Empfindungen der Menschen beim Blick Lazarus', die durch ausgeprägte Satzrhythmik, durch anaphorische Auftakte und durch ihre prononcierten syntaktischen Parallelkonstruktionen vom Text absticht: Entmaterialisierung, Finsternis, Einsamkeit, Leere und Zeitlosigkeit (III.93) werden in ihr als die Ergebnisse der Konfrontation mit Lazarus herausgestellt. Als Motive werden diese Begriffe immer wieder aufgenommen und verbinden die Erzählzellen untereinander, so wie sie auch mit den dazwischenliegenden Kapiteln korrelieren.

Die Alternation von Erzählzelle und Versatzstück entspricht weitgehend der Aufeinanderfolge von verdichtetem Vorgang und allgemein gefaßtem Zustand. Deshalb werden das 4. Kapitel und das 6. als zwei Erzählzellen, in denen die Einzelbegegnungen mit Aurelius und Augustus erzählt werden, wieder durch ein Versatzstück, das 5. Kapitel, getrennt. In den beiden hervorgehobenen Kapiteln dominiert die szenische Darstellungsweise, in der auch Lazarus aus der bis dahin vornehmlich beschreibenden Schilderung entlassen und - wenn auch selten - als Sprechender und Agierender vorgeführt wird. Andreev beschränkt jedoch das Erzählte nicht allein auf die direkte Konfrontation, sondern schließt die kurze Charakteristik der Betroffenen, Aurelius und Augustus, und die Auswirkungen, die die Konfrontation zeitigt, mit ein. Für den römischen Bildhauer heißt die schicksals-

schwere Begegnung der Verlust seiner Kreativität, an deren Stelle Gleichgültigkeit tritt (III.97).

In dem 5. Kapitel, das zu dem abschließenden Kapitel überleitet und es vorbereitet, kündigt sich die Zäsur an: "Und nun erging an Lazarus der Ruf des großen, göttlichen Augustus" (III.98).

Inhaltliche Parallelen zu den ersten beiden Kapiteln verweisen auf die Kontinuität und Wiederholung der Handlungsvorgänge, auch bei dem Wechsel des Schauplatzes von Jerusalem und der Wüste in die Stadt nach Rom.

Den Höhepunkt der Erzählung stellt jedoch die Begegnung mit Augustus dar, der dem Blick - wenn auch nicht unbeschadet - standhält. "Augustus is saved by his awareness of the responsibility which devolves upon him, as the head of the Empire, for the lives of the millions under his sway; the ties between himself and his subjects withstand the corroding influence of the gaze of Lazarus."¹

Die Conclusio stellt Lazarus, wieder nach Jerusalem zurückgekehrt, in seiner möglichen Lebensweise bis zum endgültigen Tod vor.

Aus einer Vielzahl von Perspektiven, deren Konvergenzpunkt die Begegnung mit Lazarus bildet, baut sich die Erzählung auf. Dabei bilden die Parallelität der Auswirkungen, so wie die Kontraste das Sturkturnetz. Entscheidend, wie dann auch in *Die Sieben Gehenkten* ist der Spannungsbogen, der sich von einer Erzählzelle zur anderen spannt und sich vom allgemeinen noch nicht differenzierten Verhalten der Menschen bis zum differenzierten Einzelerlebnis eines Individuums zieht.

Am Gesamtaufbau und der Steigerung der drei Erzählzellen kann wieder eine Orientierung an drei Bewußtseinsstadien abgelesen werden. Dies wird auch durch die vermehrte Verwendung der innenperspektivischen Darstellungsweise gestützt. Während in der ersten Erzählzelle nur die Frage, aber nicht die Gedanken eines der Gäste wiedergegeben wird, erfährt die Darstellung

¹ J.B. Woodward, L. Andreyev. A Study. (1969) S. 149.

der inneren Vorgänge in den beiden letzten Erzählzellen eine Vertiefung.

Auch innerhalb jeder der drei Erzählzellen kann der Dreierschritt in der Schilderung des Verhaltens der Menschen angesichts des Todes beobachtet werden. Von der Neugier wechselt ihr Zustand über zu der Betroffenheit, die dann in der Resignation und Apathie oder aber in deren Überwindung (Augustus) resultiert.

Das multiperspektivische Erzählen wird in *Die Sieben Gehenkten* differenzierter und vielfältiger herausgearbeitet. Insbesondere wird hier mehr als in *Lazarus* durch innenperspektivische Sicht die Bewußtseins-, Gedanken- und Gefühlswelt der Figuren profiliert.

Bei der Analyse dieser Erzählung betont Ziel ausdrücklich, daß "diese Erzählung ... sich durch ihren äußeren Aufbau deutlich von den anderen"¹ abhebt, ohne jedoch näher darauf einzugehen. Vielmehr orientiert sie ihre Analyse an den gleichen schon bei anderen Analysen verwandten Kriterien und kommt zu dem Ergebnis, daß die Erzählung *Die Sieben Gehenkten* "einsträngig" ist, chronologisch verläuft und sich in fünf Phasen aufgliedern läßt. Die Gliederung in die fünf Phasen ist durch die Einsträngigkeit bedingt, der auch jetzt wieder die Gliederung in Erzählzellen plus der Zwischenkapitel entgegenstellt werden soll.

In *Die Sieben Gehenkten*, die ebenso wie *Der Gouverneur*, *Das Rote Lachen* auf historischen Tatsachen beruht², werden acht Menschenschicksale erzählt; es sind sieben zum Tode verurteilte

1 W. Ziel, Zur Form - Inhalt - Problematik im Erzähl-schaffen L. N. Andreevs. (1974) S. 146.

2 Vgl. V.P. Vil'činskij, Pravda istorii, chudožestvennyj otbor i proizvol'nyj domysel. In: Russkaja literatura. 1.1970. S. 157 - 162; und L. M. Vasil'eva, K istorii sozdanija "Rasskaz o semi povesennyh" L. Andreeva. In: Istorika-astronomiceskie issledovanija. 11.1972. S. 255-286. Wenige Wochen nach Beendigung der Niederschrift der Erzählung erschien Tolstojs "Ich kann nicht schweigen" (Ne mogu molcat', 1908), eine entlarvende Anklageschrift gegen die Todesstrafe. Andreev widmete daraufhin, etwa ein Jahr später, seine Erzählung Tolstoj.

Menschen und ein dem Tod entkommener Mensch. Während bei Ziel und Geyer¹ nur die Schicksale der beiden Verbrecher Janson und des Zigeuners und die der fünf Terroristen unter dem ihnen gemeinsamen Aspekt des Todes betrachtet werden, meine ich, daß das Schicksal des Gouverneurs, als geplantes Opfer des Terroraktes, in die Folge der Variationen miteinbezogen werden sollte. Denn trotz der rechtzeitigen Verhaftung der Terroristen stellt Andreev ihn keineswegs angstlos und in sich gefestigt, sondern beunruhigt dar. Ungeachtet dessen, daß das Attentat vereitelt wurde, tritt die Gewißheit des Todes in das Bewußtsein des Gouverneurs. Abgesehen von dieser relativen Einheitlichkeit der Situation, die ihn mit den anderen verbindet, verklammern aber auch motivische Wiederholungen, die Erzählzelle, in deren Mittelpunkt der Gouverneur steht, mit den nachfolgenden. Es werden zwar sieben Variationen des bewußten Wartens auf den Tod dargestellt, jedoch acht Variationen des Seins zum Tode herausgearbeitet.

Die Aufteilung in die Erzählzellen entspricht nicht einer gleichen Anzahl von Perspektiven, diese sind zahlreicher als die sieben Erzählzellen. In ihnen werden jedoch die acht entscheidenden Perspektiven ausführlich dargestellt, der Blick und die Darstellung konzentrieren sich auf eine Situation, auf den Menschen, auf ein Bewußtsein. In den Erzählzellen wird der einzelne hervorgehoben, in den Verbindungskapiteln hingegen werden mehrere Menschen gemeinsam ohne weitreichende Vertiefung gezeigt. Andreev, der die Kapitel in seinen Erzählungen nur selten mit selbständigen Überschriften versieht, setzt sie hier in doppelter Funktion ein, erstens weisen sie auf den Inhalt voraus, zweitens künden sie eine innere Steigerung des Erzählten an. Während die Überschriften der ersten Kapitel noch konkrete Aussagen beinhalten, z.B. Kapitel 1 "Um ein Uhr mittags, Eure Exzellenz", desgleichen Kapitel 2 und 5, werden sie dann durch abstrakte und symbolhaltige abge-

¹ Vgl. W. Ziel, Zur Form - Inhalt - Problematik im Erzähl-schaffen L. N. Andreevs. (1974) S. 145; und S. Geier, Zum Verständnis der Werke. In: L. N. Andrejev, *Die Sieben Gehetzten* etc. (1957) S. 149. Beide Autoren sprechen von sieben Variationen.

löst, z.B. Kapitel 10 "Die Mauern fallen". Die beiden abschließenden Kapitel, in denen die Gefangenen gemeinsam dargestellt werden, tragen wieder konkrete Überschriften. Darüber hinaus kennzeichnen die Kapitelüberschriften aber auch die Einheit der in sich festgefügt Situationen der einzelnen Erzählzellen¹.

Die Kapitel 1, 3, 4, 7, 8, 9, 10 bilden die sieben Erzählzellen. Aus der numerischen Abfolge wird schon ersichtlich, daß Andreev entsprechend der Personenzusammengehörigkeit Blöcke herstellt. Erst der Gouverneur, dann die beiden Verbrecher, zuletzt die fünf Terroristen, wobei die beiden Frauen Tanja und Musja in einer Erzählzelle gemeinsam vorgestellt werden.

Zwischen die Erzählzelle des Gouverneurs und die der beiden Verbrecher ist ein Übergangskapitel eingeschoben, das von der Verurteilung der Terroristen erzählt. Die Verbindung verweist nach rückwärts, denn es sind eben diese fünf Revolutionäre, die den Mord um ein Uhr mittags geplant haben. Der Bezug wird dadurch explizit, daß die im ersten Kapitel ausgesparte Verhaftung in wenigen Sätzen nachgeholt wird.

Während die Kapitel 1, 3 und 4 insofern abgeschlossene Gebilde sind, als jeweils ein Schicksal mit Rückblicken, Abschweifungen bis zu einem Abschluß erzählt wird, ist das 2. Kapitel offener. Die Schilderung des Gouverneurs bricht mit seinem Unwohlsein ab, und im weiteren Verlauf der Erzählung tritt er nicht mehr auf. Die des Esten Janson endet mit seiner Abführung zur Hinrichtung: "Er wurde rechts und links untergefaßt und geführt, und gehorsam, mit hochgezogenen Schritten, setzte er einen Fuß vor den anderen" (IV.22), einen parallelen Abschluß hat die Darstellung des Zigeuners "Cyganok lachte laut auf, doch im Munde wurde es immer süßer, und die Beine

¹ Für die Selbständigkeit der Erzählzellen spricht auch der Versuch, den das Moskauer Theater Na Taganke unternahm, als die Erzählzelle des Zigeuners in dem Programm "Potrjasenie zemli" in der Spielsaison (1973 - 74) dramatisiert wurde.

Nach Andreevs Tod ist die Erzählung als Ganzes dramatisiert worden und es "was still playing in the provinces in the midtwenties with great success". (S. Orlovsky, Soviet Theaters 1917 - 41. (1954) S. 109.)

begannen auf einmal so seltsam zu erstarren" (IV.27).

Beide Figuren treten in den zwei letzten Kapiteln noch einmal auf. Das 2. Kapitel berichtet jedoch nur die erste Etappe in dem veränderten Leben der Terroristen, es ist offengehalten, und die Fortsetzung und Konzentration auf jeden Einzelnen der fünf Terroristen wird erwartet.

Blockartig nebeneinandergestellt, aber in sich verzahnt, folgen die vier Erzählzellen, die den Terroristen gewidmet sind. Die Trennung zu den vorherigen Kapiteln ist noch ausdrücklicher als die zwischen dem 1. und 3. Kapitel. Dieses Mal schiebt Andrejev zwei Kapitel dazwischen, die beide thematisch und inhaltlich als zusammengehörig, weil sich ergänzend, zu betrachten sind. Am konkreten Beispiel einerseits und am symbolhaltigen andererseits wird der Abschied vom Leben von der Außenwelt gezeigt. In Kapitel 5 führt Andrejev die Abschiedsszenen zwischen zwei Terroristen und ihren Eltern vor. Diese beiden Szenen sind einander kontrastiv gegenübergestellt; einmal die von Liebe und Schmerz geprägte Begegnung zwischen Sergej Golovin und seinen Eltern, die an ihrem Höhepunkt, als die vorgetäuschte Gefäßtheit auf beiden Seiten zerbricht, abgebrochen wird, "was dann geschah, darf nicht, braucht nicht erzählt zu werden" (IV.31); und das andere Mal das Wiedersehen von Vasilij Kaširin und seiner Mutter, das die Entfremdung, Einsamkeit und fehlende Liebe zum Ausdruck bringt. Im Unterschied zu dem Verschweigen in der ersten Szene wird hier die zerstörerische Wirkung, die das Treffen auf beide ausübt, in aller Deutlichkeit ausgemalt: "Der vereiste Weg war naß, glitschig, und die Alte konnte und konnte nicht auf die Beine kommen; sie wälzte sich, stützte sich auf die Ellbogen, auf die Knie und fiel wieder auf die Seite" (IV.33).

Dieser an Einzelbeispielen demonstrierten Loslösung von der Außenwelt folgt das 6. Kapitel, dessen Überschrift "Die Stunden vergehen" auf die kurze Zeitspanne bis zum Tod verweist. Ins allgemeine überhöht werden die Außenwelt, das fröhliche Treiben der Stadt im Frühling und das Gefängnis "eine Linie aus Schweigen, Starrheit und Finsternis" (IV.33), das Leben

und der Tod in einer synthetischen, auf wenige Worte reduzierte Beschreibung einander kontrastiert. Mit symbolischem Wert versehen führt Andreev hier das Glockenspiel ein, das als Motiv in den nachfolgenden Erzählzellen vereinzelt wieder aufgenommen wird. Dieses Kapitel bildet die Überleitung, die in der Zustandsschilderung die Stimmung der Menschen und aller Verurteilten erfaßt, aber auch gleichzeitig wieder eine Differenzierung hinsichtlich der Einzelnen beinhaltet: "Durch das Dach, durch die Dicke der steinernen Mauern drang er durch, erschütterte die Stille, - verging unmerklich, um dann ebenso unmerklich wiederzukommen. Zuweilen wurde er vergessen und nicht gehört; zuweilen wartete man verzweifelt auf ihn, lebte von einem Glockenschlag bis zum anderen, der Stille nicht mehr vertrauend" (IV.34). Darin ist der indirekte Verweis auf die Bewußtseinshaltung der Einzelnen angesichts des Todes enthalten. Auch in den vier folgenden Erzählzellen kann schon aufgrund der Kapitelüberschriften eine sorgsame Fügung erkannt werden. Der Titel des 7. Kapitels bedeutet einen unvermittelten Anschluß an das vorausgehende, in dem die Eindeutigkeit des Todes herausgestellt ist, was durch die Worte "Es gibt keinen Tod" (IV.34) eingeschränkt wird. Mit diesem Titel transponiert Andreev die Vorstellung des Todes von der konkreten Ebene auf eine abstrakt-existentielle; der Tod ist im Bewußtsein des Menschen, in seinen Gedanken und Empfindungen schon zu Lebzeiten überwindbar. Die Kurve dieser Erfahrung von der Terroristin Musja fällt bei Sergej Golovin "Es gibt den Tod, es gibt auch das Leben" (IV.40) ab, um im 9. Kapitel "Schreckliche Einsamkeit" ihren tiefsten Punkt zu erreichen, und schnellt dann auf den Höhepunkt zu, in der letzten Erzählzelle "Die Mauern fallen" (IV.49). Die beiden abschließenden Kapitel bilden den Ausklang, in denen alle vereint, gemeinsam zu der Stätte der Hinrichtung gefahren werden.

Wie auch in *Lazarus* sind die Erzählzellen wohl in sich geschlossene Gebilde, sie werden jedoch nicht isoliert in den Gesamtkontext eingefügt, sondern begründen ein vielschichtiges Gebäude. Dieses verbindet sich mit der Auffassung, "daß eine

Perspektive immer nur einen Aspekt, eine Schicht, eine Dimension erfassen kann, die Wahrheit aber vielschichtig, komplex und vieldimensional ist"¹. Intention ist es, durch die verschiedenen Bewußtseins- und Bildungsstufen der Figuren, das Verhalten des Menschen vor dem Tode und seine Möglichkeiten der Apperzeption des Todes einzukreisen und soweit als möglich zu erschließen.²

Um die unterschiedlichen Perspektiven zu verdeutlichen, arbeitet Andreev die erlebte Zeit als Zeitbewußtsein der einzelnen Figuren differenziert heraus. Das Zeit- wie auch das Raumverständnis unterstreichen die Abhebung der einzelnen Perspektiven; und es erhält in dieser Erzählung einen wesentlichen Aussagewert.

In den Erzählzellen variieren die zeitlichen Ausdehnungen der erzählten Zeit, die von der knapp bemessenen zur weiter umspannenden reicht. In der ersten Erzählzelle besteht eine relative Kongruenz von Erzählzeit und erzählter Zeit, die einige Stunden der Nacht, vor dem geplanten Attentat wiedergibt. Der Vorrang der innenperspektivischen Darstellungsweise bedingt das zeitliche Verweilen, die Zeit ist ein träges Fließen.

Auch in dem anschließenden Verbindungskapitel orientiert sich die Zeitdarstellung als objektiv meßbare Zeit an den wenigen Stunden der Gerichtsverhandlung am Mittwoch des eigentlichen Attentatstages. Innerhalb dieses zeitlichen Rahmens wird die Zeit jedoch nicht explizit hervorgehoben, sondern es vermittelt sich Bewegungslosigkeit durch die vorwiegende Beschreibung und Charakterisierung der Terroristen. Die beschreibende Erzählweise in diesem Kapitel richtet sich konzentriert

1 V. Neuhaus, Typen multiperspektivischen Erzählens. (1971) S. 165.

2 Auf diesen rein menschlich existentiellen Aspekt ist die Erzählung zugeschnitten, und Gor'kij empfand dies als Reduktion; er vermißte die politischen und sozialgeschichtlichen Bezüge: "Keiner von ihnen erwähnt auch nur mit einem Wort während des ganzen Erzählverlaufs die Lage. Sie vermitteln den Eindruck von Menschen, die das Leben unglaublich langweilig verlebt haben, die auch nicht eine lebendige Verbindung hinter den Mauern des Gefängnisses haben und den Tod akzeptieren, wie der hoffnungslose Kranke den Löffel mit Medizin." M. Gor'kij, *Sobr. soč.* (1954) Bd. 24.

auf die Personen, flicht Ausblicke in die Natur, die von dem Gerichtsraum aus wahrnehmbar sind, ein und vergegenwärtigt dadurch die Figuren, ihre Gedanken und ihr Verhalten während der Gerichtsverhandlung, das Andreev als Gleichgültigkeit, ja Desinteresse charakterisiert: "Und für alles, was um sie herum vorging, zeigten sie jenes gedämpfte, gleichsam verschleierte Interesse, wie es Menschen eigen ist, die entweder schwer krank sind oder ganz erfüllt von einem großen, alles übrige ausschließenden Gedanken. Schauten flüchtig auf, fing ein Wort auf, das interessanter war als die anderen - und kehrten wieder zurück zu ihren unterbrochenen Gedanken" (IV.9). Im Unterschied zu den zeitlich kurz gehaltenen Erzählinhalten in den beiden ersten Kapiteln werden in den zwei folgenden Erzählzellen über die Verbrecher weit gespannte Erzählräume wiedergegeben. Zeitraffung und Aussparung kennzeichnen das Zeitgefüge. Einmal orientiert sich die Zeit an vierzehn und siebzehn Tagen des Gefängnisaufenthaltes und kontrastiert dadurch mit der kurzen Aufenthaltszeit der Terroristen, die knapp drei Tage umfaßt.

Dieser zeitliche Unterschied ist ein indirekter Verweis auf die Gerichtsverfahren zur Zeit Andreevs, in denen politische Gefangene sehr viel schneller verurteilt und hingerichtet wurden als nicht politische Häftlinge.¹ Zusätzlich zu dieser politischen und zeitkritischen Anspielung beinhaltet jedoch die Wiedergabe des wochenlangen Lebens im Gefängnis den Gewöhnungs- und Anpassungsmechanismus, der erst unmittelbar in der Gewißheit der nahenden Todesstunde (bei der Information der Verhaftung der Revolutionäre) bei Janson ganz, bei dem Zigeuner teilweise gebrochen wird. Zeitliche Ausblicke, Rückblicke in das Leben Jansons vor der Verhaftung arbeiten seine Stumpfheit heraus, mit der er sich in sein Schicksal fügt und dem Tode ausweicht, der "undeutliche und grauenhafte Augenblick, an den man nicht denken konnte, verschob sich irgendwohin in die Ferne, wurde legendär und unglaublich wie jeder

¹ Vgl. W. Ziel, Zur - Form - Inhalt - Problematik im Erzähl-schaffen L. N. Andreevs. (1974) S. 146.

Tod" (IV.17).

Bei der Darstellung des Zigeuners verkürzt Andreev die Vorgeschichte und konzentriert das Erzählen im wesentlichen auf das Leben im Gefängnis, das entgegengesetzt zu Janson nicht in Apathie verläuft, sondern eine starke Unruhe und mühsam gebändigte Wildheit in dem Charakterbild des Zigeuners verdeutlicht und "je näher die Hinrichtung heranrückte, umso unerträglicher wurde der rasende Wirbel der Bilderfetzen" (IV.26).

Erzählte Zeit und Erzählzeit klaffen in diesen beiden Erzählzellen bis auf die seltenen Dialoge oder die Wiedergabe innerer Vorgänge weit auseinander, insbesondere bei Janson, da die Vorgeschichte des Raubüberfalls, des versuchten Mordes und fehlgeschlagenen Vergewaltigung in den Lebenskontext eingebettet wird, und etwa ein Drittel der Erzählzelle ausmacht.

In den Erzählzellen der Revolutionäre wird die Darbietung zeitlicher Erstreckung weitgehend reduziert; hier interessiert vornehmlich die Herausstellung eines Bewußtseinsaugenblicks, in dem die Auseinandersetzung mit dem kurzbevorstehenden Tod in ihrer Intensität sichtbar wird. Im Unterschied zu den anderen Todeskandidaten ist ihnen die Todesstunde bekannt, und dadurch erreicht Andreev wiederum eine Verbindung und Steigerung gegenüber den vorherigen Kapiteln. Das Wissen um die Todesstunde wird in den Gedanken des Gouverneurs schon problematisiert: "Und nicht der Tod ist furchtbar, sondern das Wissen um ihn; und es wäre ganz unmöglich zu leben, wüßte der Mensch ganz genau und mit Bestimmtheit den Tag und die Stunde, in der er sterben wird!" (IV.6).

Dieser Gedanke wird in den darauffolgenden Erzählzellen differenziert und unterschiedlich stark betont wiederaufgenommen. Während "das Gefühl des Schwindels und der Unheimlichkeit, das den Menschen beim Gedanken an das Nichtmehrsein überkommt"¹, in den drei ersten Erzählzellen, wie auch in der sechsten bei dem Terroristen Vasilij, beherrschend ist, verhilft die Kenntnis der Todesstunde den anderen Revolutionären sich in der noch kurz bemessenen Zeit des Lebens in ihren Gedanken ganz

¹ O. F. Bollnow, Existenzphilosophie. (1969) S. 100 - 101.

den verurteilten Kameraden mitleidsvoll zuzuwenden (Tanja) oder sich bewußt in die Frage des Todes und damit in die des Lebens zu versenken. Die Zeit verdichtet sich zu einem Augenblick, der nicht zeitliches Kontinuum ist, sondern in dem "die drei Bezüge zur Vergangenheit, zur Zukunft und zur Gegenwart auseinandertreten"¹. Der existentielle Augenblick, der sich unabhängig von einer objektiven Zeitmessung gestaltet, ist dadurch gekennzeichnet, daß sich die Menschen ihrer selbst innewerden, und die Grenze zwischen Vergangenheit, Gegenwart gleich Leben und Zukunft gleich Tod aufgehoben wird.

Vom ersten Kapitel an wird das Thema der Spaltung der Existenz in Leben und Tod immer wieder variiert aufgenommen. Das Motiv der Uhr zunächst, dann das des Glockenspiels heben es in den bildlichen Ausdrucksbereich. So erhält die Uhr, sowie die Uhrzeit, die schon in der ersten Kapitelüberschrift angedeutet ist und in zehnfacher Wiederholung im Text die gedankliche Fixierung des Gouverneurs verdeutlicht, eine Eigen-gesetzlichkeit und Verselbständigung, der der Gouverneur hilflos ausgeliefert ist: "Und diese Mittagsstunde des morgigen Tages, eine Stunde, die sich vor kurzem erst in nichts von einer anderen unterschied, die nur eine ruhige Bewegung des Zeigers auf dem Zifferblatt der goldenen Uhr gewesen war, gewann plötzlich eine unheilvolle Überzeugungskraft, war dem Zifferblatt entsprungen, begann ein selbständiges Leben, hatte sich emporgereckt zu einem riesigen schwarzen Mast, der das ganze Leben in zwei Teile zerschnitt. Als existiere vor ihr und nach ihr keine andere Stunde, und nur sie allein besäße dünkelhaft und frech das Recht auf eine ganz besondere Existenz" (IV.5).

Bei Janson (IV.20 - 21) und dem Zigeuner (IV.27) wird - jedoch knapper - der Gedanke des zweigeteilten Lebens wiederholt. Auch unter diesem Aspekt gleichen sich die drei ersten Erzählzellen in ihrer gehaltlichen Aussage und heben sich von den folgenden ab, denn hier erfährt der Gedanke eine tragende Modi-

¹ O. F. Bollnow, Existenzphilosophie. (1969) S. 106.

fizierung. Anstelle der Uhr führt Andreev das Glockenspiel ein, das mit seinem viertelstündlichen Schlag die Zeit markiert. Für Musja, deren Empfindungswelt in der Darstellung weit mehr Platz eingeräumt wird als ihrer Kameradin Tanja, verbinden sich das Glockenspiel und die Gedanken zu einer Musik, in der sich die Vorstellungen vom Leben und vom Tod in dem Gefühl der Unsterblichkeit vereinen. Die Musik befreit aus der Wirklichkeit und versetzt sie in einen rein geistigen, entmaterialisierten Zustand: "Das Glockenspiel tönte endlos, die stumme Stille durchbrechend und von diesem klingenden Ufer umrahmt schaukeltenleise singende, helle Visionen" (IV.38).

Bei Sergej Golovin verschwimmen die beiden Pole Leben und Tod nicht in einer Synthese gleich der Unsterblichkeit, er ist sich ihrer bewußt, empfindet sie jedoch nicht als sich ablösende Zustände, sondern als einander Gleichgestellte: "Zeit gab es nicht, als hätte sie sich in Raum verwandelt, durchsichtig, luftleer, eine riesige Fläche auf der alles war ... und nicht darin lag das Qualvolle, daß man den Tod sah, sondern daß Leben und Tod gemeinsam sichtbar wurden" (IV.43).

Die Überwindung des Qualvollen, ja dessen Verkehrung in einen höchsten Glückszustand, in dem Zeit und Raum sich auflösen, ohne daß eine Loslösung vom Leben wie bei Musja stattfindet, erfährt der Terrorist Werner. Gerade dadurch, daß er eine menschlich tiefgreifende Veränderung angesichts des Todes erfährt, und das Leben ihm neu entsteht, liegt der gedankliche Höhepunkt der Erzählung.

Der Vergleich mit *Lazarus* zeigt deutlich, daß die Zeitgestaltung und die Interpretation der Zeit in *Die Sieben Gehenkten* teilhat an dem Aussagewert. In *Lazarus* spielt die Zeit als Gestaltungsfaktor nur in ihrer Auffassung als Zeitlosigkeit eine Rolle. Der Blick Lazarus' versetzt die Menschen in einen Zustand der Zeitlosigkeit, der dem Erlebnis von der Unendlichkeit gleichgestellt ist, "denn es gab keine Zeit mehr; ... von Leere und Finsternis umschlossen, bebte ohne Hoffnung der Mensch in Angst vor dem Unendlichen" (III.93). Dieser Zeitauffassung entspricht die lockere Fügung der erzählten Zeit.

Während zu Beginn die zeitlichen Angaben noch eindeutiger sind, erst zwei, dann drei Tage, verfließt die Zeit immer mehr ins allgemeine, verdichtet sich dann in den beiden Erzählzellen von Aurelius und Augustus, sowie in dem Verbindungsstück der beiden. Gedankliche Aussagekraft erhält die Zeit jedoch nur in ihrer erlebten Zeitlosigkeit. Die Anordnung der Erzählzellen in *Die Sieben Gehenkten* verrät ebenso wie die Gewichtung und Differenzierung der inhaltlichen und gehaltlichen Parallelen und Kontraste eine Orientierung an der Gliederung in drei Stufen, wie sie auch in *Lazarus* beobachtet werden konnte. Sich in der Situation und den äußerlichen wie innerlichen Bedingungen ähnelnd, unterscheiden sich jedoch Bewußtseinsstand und Einstellung gegenüber dem Tode, die nicht isoliert von der gesellschaftlichen Position der dargestellten Figuren betrachtet werden können.

Ein Staatsvertreter, zwei Kriminelle aus der unteren Volksschicht und fünf selbstbewußte jungen Menschen aus dem mittleren und gehobenen Bürgertum werden vorgeführt.¹

Anders als der Gouverneur in der gleichlautenden Erzählung, der sich bewußt dem Tode stellt und ihm nicht ausweicht, bemächtigt sich in *Die Sieben Gehenkten* der Todesgedanke des Gouverneurs dergestalt, daß er noch lebend sich als Toten empfindet und in Panik und Entsetzen sich dem Todesgedanken, der sich zu der Vorstellung der konkreten Anwesenheit des Todes in seinem Zimmer verdichtet, ergibt.

Die Einstellung der beiden Verbrecher bedeutet die niedrigste Bewußtseinsstufe, denn der Tod, obwohl ihnen gewiß, findet keinen Einlaß in ihre Gedanken. Er verbirgt sich hinter der Gewöhnung an die veränderte Situation, die zur Alltäglichkeit wird. Am Beispiel der Revolutionäre verdeutlicht Andreev nun das Bewußtsein um die Endlichkeit des Lebens, derer sie sich schon vor der Verurteilung bewußt sind, denn sie rechnen stets

¹ Zur differenzierten Darstellung der Revolutionäre, bei der auch wieder eine Dreigliederung aufgezeigt werden wird, vgl. Kapitel IV S.

mit dem eigenen Tod bei den Attentaten.¹ Ihre Kenntnis vom Tode wirkt bei den meisten von ihnen nicht zerstörerisch, sondern gestaltend auf das Leben ein.

Die multiperspektivische Erzählweise ist bei Andreev die dichteste Form, ein Problem von den verschiedensten Seiten und unter den unterschiedlichsten Aspekten zu beleuchten. Das, was seine Erzählungen insgesamt vereinigt, nämlich die Konstanz der Themen, in denen immer wieder unter neuen Konstellationen die Frage der Existenz des Menschen, der Mensch überhaupt, untersucht wird, findet in der Multiperspektive seinen gedrängtesten Ausdruck innerhalb eines relativ schmalen Erzählrahmens. Andreevs Charakteristik der Erzählweise Čechovs, daß er "die ganze Zeit und sehr hartnäckig auf ein und denselben Punkt einschlägt"², gilt noch mehr für ihn selbst. Es ist der Versuch, der Totalität eines Problems durch Einzelaussagen nahe zu kommen. "Durch Wechsel der Standpunkte erscheint das Phänomen in stets neuen Abschattungen, die untereinander durchaus im Verhältnis des Widerspruchs stehen können. Eine solche perspektivische Betrachtungsweise relativiert zunächst die Einzelurteile, bewahrt sie jedoch zugleich vor einseitiger Verfestigung und hält den Blick frei für das intendierte Ganze. Dieses wird in seiner Totalität faktisch nicht erreicht, aber es bleibt offene Möglichkeit. In der perspektivischen Betrachtung tastet sich der Fragende möglichst nahe an das Totum heran, ohne es völlig zu erfassen."³

1 Dieser Gedanke ist auch in *Die Finsternis* und *Saška Žegulov* ausgesprochen und entspricht den historischen Gegebenheiten, denn viele Terroristen mußten bei ihren Anschlägen das Leben lassen. In jüngster Zeit hat Trifonov in "Zeit der Ungeduld" (Neterpenie, 1973) diesen Aspekt herausgearbeitet.

2 Zit. nach V.I. Bezzubov, A. Čechov i L. Andreev. In: Uč. zap. Tart. u -ta. 139.VI. 1963. S. 192.

3 H. P. Pütz, Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. (1963) S. 8.

III. RAUMGESTALTUNG

Auf die Bedeutung der Raumgestaltung in den Erzählungen Andrejevs ist bisher nur unzureichend hingewiesen worden. Burghardt isoliert in seiner Arbeit über "Die Leitmotive bei Leonid Andrejev" nur einzelne Motivreihen, die sich an räumlichen Vorstellungen orientieren. So z.B. der "kosmische Raum" und der "Hinderniskomplex"¹, dabei gliedert er sie jedoch nicht in die gesamte Fügung der Erzählungen ein und weist nicht auf die doppelte Funktion des Raumes hin, die einerseits darin besteht, daß er die Struktur der Erzählung mitbestimmt und andererseits darin, daß er über sich hinaus auf den Sinngehalt verweist. Diese doppelte Funktion wird aber gerade in den Erzählungen Andrejevs tragend. So kennzeichnet vornehmlich die frühen, modifiziert die späteren, eine deutliche Gegenüberstellung von Oppositionsräumen, die sich weniger durch eine vertikale Achse - oben:unten - bestimmen lassen, als durch die horizontale der Geschlossenheit: Offenheit.²

In den frühen Erzählungen, vor allem in denen der statischen Erzählweise, werden die beiden Oppositionsräume streng geschieden, jeder Raum verbindet sich mit einer Vorstellung der Grundbefindlichkeit des Menschen. In *Im Keller* z.B. verdeutlicht der abgeschlossene Raum, in dem Chižnjakov lebt, den Ausschluß des Lebens und die Anwesenheit des Todes, hingegen das lichtdurchflutete angrenzende Zimmer, in dem die Begegnung mit dem neugeborenen Kinde stattfindet, den Raum des Lebens.

Die Korrelation von Raum und sozialer Stellung des Menschen klingt in dieser Erzählung nur vereinzelt in dem Oppositionspaar - Keller:darüberliegendem Geschoß an. Nur im Zusammenhang mit der Gymnasiastin und ihrer Flucht in den Keller wird die Opposition direkt angesprochen; "und stolz blickte die glückli-

1 O. Burghardt, die Leitmotive bei Leonid Andrejev. (1940, ND 1968) S. 71-96.

2 Zur Frage des Raums, vgl. Ju. Lotman, Die Struktur literarischer Texte. (1972) S. 311-357; ders., Das Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa. In: Ders., Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur. (1974) S. 200-271; ebenso: Hrsg. J. R. Döring, Zur Analyse dreier Erzählungen von V. I. Dal'. Modellierung eines Lebensweges. (1975) S. 39-61.

che Mutter auf sie, und oben, über der niedrigen Decke, erhob sich der schwere, riesige Steinkoloß des Hauses, und in seinen hohen Zimmern schlenderten reiche Menschen umher und langweilten sich" (I.161). In dieser wie auch in anderen Erzählungen spielt die Frage der sozialen Schichtung eine derart geringe Rolle, daß sie, auf den Raum übertragen, nie strukturbildend wirkt. Dahingegen gewinnen die Raumassoziationen, die sich mit der existentiellen Frage des Menschen verbinden, funktionalen Stellenwert. In *Im Keller* ist es daher die Aufteilung des Raums innerhalb des Kellergeschosses, d.h. innerhalb des Lebensraums von Chižnjakov. Jede der beiden Situationen deckt sich mit einem Raum. Während des ersten Teils verharret er in seinem Zimmer, in dem kontrastierten, zweiten Teil bewegt er sich aus seinem Zimmer heraus, um dann wieder in die Abgeschlossenheit des eigenen Zimmers zurückzukehren. Die Abkapselung in den ersten Raum gleicht einer "Kontraktion der seelischen Kräfte"¹ Chižnjakovs; die Gedanken konzentrieren sich auf einen Punkt, selbst wenn sie abschweifen, kehren sie unverändert zu ihm zurück. Diese immer wieder kreisende Rückkehr wird in der Schlußszene durch eine vage Hoffnung aufgebrochen, die Konnotation des Raums jedoch, die Tod heißt, ist in diesem Moment eindringlicher.

In den Erzählungen der statischen Erzählweise ist der Raum, in dem die Figuren zu Beginn der Erzählung gezeigt werden, durch Geschlossenheit gekennzeichnet; selbst wenn er sich durch ein zufälliges Ereignis öffnet, bedeutet dies nur ein temporäres Verlassen des geschlossenen Raums.

An dem Thema der Stadt soll die Vorstellung der Abgeschlossenheit in der Darstellung des räumlichen Bereiches genauer dargelegt werden. Diese Auswahl ist nicht willkürlich, sie wird durch das häufige Vorkommen dieses Themas in den Erzählungen Andreevs, vor allem in denen der statischen Erzählweise, gerechtfertigt.²

1 E. Höhnisch, *Das gefangene Ich*. (1967) S. 40.

2 In der Erzählung *Der Fluch des Tieres* greift Andreev - nach längerer Zeit - wieder auf das Thema der Stadt zurück. Trotz der großen Unterschiede zu der statischen Erzählweise wird diese Erzählung in die Analyse einbegriffen, da sich thematische Ergänzungen zu dem in den frühen Erzählungen herausgearbeiteten Stadtbild ergeben.

1. Die seelenlose Großstadt

Das Thema der Großstadt erfährt im Verlauf des 19. Jahrhunderts eine gedankliche Vertiefung, die sich immer mehr von der konkreten realistischen Darstellung zu einer abstrakten hin entwickelt, bis dann zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der anwachsenden Vergesellschaftung und Zivilisation, wie auch der "Umwertung der Werte" das Phänomen der Großstadt Ausdruck der Identitätskrise wird, "die auch in der Biographie expressionistischer Autoren nachweisbar ist, und die als Schatten über der gesamten Literatur des 20. Jahrhunderts steht"¹.

Etwa ab der Mitte des 19. Jahrhunderts konzentrierte sich das Interesse auf das Darstellen und Bloßlegen der gesellschaftlichen Mißstände, auf die "Armut, das Elend und den Schmutz, wovon man in der Großstadt umgeben ist"².

Stadtbewohner werden schon bei Puškin und Lermontov geschildert, aber anders als bei Gogol' sind sie ihrer Substanz und ihrer Individualität noch nicht verlustig. In Gogol's Werk sind sie dann "Opfer eines Entwicklungsprozesses, der mit dem realen Wachstum der Städte einhergeht, d.h. eine Vertiefung menschlicher und sozialer Gegensätze, die Begünstigung der Vereinsamung des Einzelnen bis zum Verlust der Existenz"³.

In den očerki "Fiziologija Peterburga", die 1845 in zwei Bänden erschienen und in der Tradition der 1830 in Paris veröffentlichten "Physiologies de Paris" stehen, greift Nekrasov die Sozialkritik auf, die sich gegen die Unmenschlichkeit der sozialen Ordnung, die sich auch in dem Zusammenleben der Menschen offenbart, richtet. Erst bei Dostoevskij entwickeln sich diese Themen unter dem Einfluß von Hugo, Balzac aber auch Sue zu einer "sozialkritischen und anklagenden"⁴ Auseinandersetzung, die weniger

1 S. Vietta, Großstadtswahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage. In: Deutsche Vierteljahresschrift 48 (1974) 2. S. 362.

2 R.C. Cowen, Der Naturalismus. (1977) S. 98.

3 G. Ziegler, Moskau und Petersburg in der russischen Literatur. (Ca 1700-1850). (1974) S. 172.

4 Ebd. S. 180.

in der Deskription der Verhältnisse als in deren analytischen Entlarvung liegt.

Dostoevskij war denn auch für Merežkovskij der eigentliche Entdecker des geheimnisvollen Verhängnisses der Großstadt: "In den Wäldern, am Gestade des Ozeans oder unter dem offenen Himmel hat jeder schon ein Geheimnis verspürt, haben alle die Abgründe der Natur gefühlt, aber in unseren traurigen, prosaischen Städten hat niemand außer Dostoevskij so tief die Geheimnisse des menschlichen Lebens gespürt."¹

Unter dem Einfluß der Großstadtlyrik der französischen Symbolisten klingt das Thema - weniger ambivalent - verstärkt bei den russischen Symbolisten an; so schon 1900 in V. Brjusovs "Tertia Vigilia", vor allem aber in seinem Zyklus "Urbi et orbi" (1903). In der zweiten Generation der Symbolisten ist es dann A. Blok, der durch Brjusov beeinflusst, das Thema der Großstadt vielfältig verarbeitet und modifizierend sich von dem "Mathematiker" und "Rechner"² Brjusov löst.³ 1912 bzw. 1913/14 und 1922 erschien dann der Roman A. Belyjs "Petersburg".

Während in den Gedichten Brjusovs die Großstadt und deren negative Konnotationen nicht in ihrer Ausschließlichkeit genannt werden, da es für "Brjusov keine Atmosphäre der Großstadt an und für sich" gibt, "nur verschiedene Augenblicke der dichterischen Begegnung mit dem Thema der Stadt"⁴, überwiegt in dem Werk Andrejevs

1 D. Merežkovskij, O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj ruskoj literatury. (1893) S. 171.

2 A. Belyj, Vospominanija o A.A. Bloke. (1922-23, ND 1969) S. [139 - 156].

3 Vgl. D. Wörn, A. Bloks Drama Pesnja Sud'by. (1974) S. 201-219.

4 J. Holthusen, Studien zur Ästhetik und Poetik der russischen Symbolisten. (1957) S. 81.

Brjusov schreibt 1905 folgendes: "Indem die 'Dekadenten' es den Parnassiens überließen, ihre Trophäen zu sammeln, gingen sie von ihnen weg ganz in die Gewalttätigkeiten, in alle Höhen und Niederungen des Lebens, entfernten sich von den Träumen über das prunkvolle Indien des Radschas und des ewig schönen Hellas des Perikles, hin zu den Feuern und Hämmern der Fabriken, zu dem Krachen der Züge (Verhaeren, Arno Holz), zu der gewöhnlichen Einrichtung zeitgenössischer Zimmer (Rodenbach, Rimbaud), zu allen quälerischen Widersprüchen der modernen Seele (Hofmannsthal, Maeterlinck), zu jener Modernität, die auch die Realisten darzustellen hofften. Nicht zufällig fand die Stadt unserer Tage, die zum ersten Mal in den realistischen Romanen in die Kunst einging, ihre besten Sänger gerade unter den Dekadenten." In: Vesny 1905.1. S. 26.

die Destruktivität der Großstadt. Diese versteht sich zunächst eher als sozialkritische Komponente, z.B. in *Das Denkmal* und *Peterchen auf dem Lande*, später tritt sie dann, z.B. in *Die Stadt*, *Der Fluch des Tieres*, eindeutig hinter der menschlich-existenziellen Problematik zurück. In der thematischen Verarbeitung der Großstadt lassen sich bei Andreev Parallelen zu derjenigen der Realisten des 19. Jahrhunderts wie auch der der Symbolisten erkennen. Nicht zuletzt hat sicherlich auch E. A. Poe, insbesondere dessen Erzählung "Der Mann in der Menge" (The man of the crowd, 1845), Einfluß auf einige seiner Erzählungen ausgeübt.

Gleichzeitig wirkt auch die persönliche Einstellung Andreevs zur Stadt, die sich in zahlreichen Äußerungen dokumentiert, auf deren künstlerische Umsetzung ein. Die Stadt verkörpert einen Pol der grundlegenden Andreevschen Spannung zwischen Intuition und kalkulierendem Verstand. "In jedem Schriftsteller sollte eine bestimmte Korrelation zwischen dem Bewußten und dem Intuitiven bestehen. Bewußtheit ist Tendenz, Intuition ist Mystik. Es gibt Kritiker, die mich für einen Mystiker halten, das ist jedoch solch ein Fehler!... Im Gegenteil, in mir herrscht die Bewußtheit vor... Kehren wir jetzt zur Gegenüberstellung von Stadt und Land zurück. Die Stadt als Offenbarung des bewußten Lebens wäre für meine Vernünftelei eine schlechte Basis, sie würde meine tendenziöse Neigung verstärken. Das Land ist die Natur, Trägerin des Unbewußten, der Korb des Intuitiven, aus dem ich die für mich notwendigen Kräfte schöpfe. Das Land wie auch die Nähe zur Natur sind für mich notwendig, um meiner Räsonniererei und meiner Tendenziosität entgegenzuwirken."¹

In seinen frühen Erzählungen stellt er vorwiegend Menschen dar, deren Lebensraum ausschließlich von der Großstadt gebildet wird, und für die es keine oder nur ephemere Begegnungen mit dem Land und der Natur gibt.

Das Wesen der Stadt eröffnet sich nun keineswegs aus der Perspektive eines sich in der Ausnahmesituation befindlichen Menschen, sondern aus der Sicht des Alltags in seiner stetigen Un-

¹ V.V. Brusjanin, *Žizn' i tvorčestvo L. Andreeva*. (1912) S. 18-19. Vgl. Gor'kij i L. Andreev. *Neizdannaja perepiska*. In: *Literaturnoe nasledstvo* 72.1965 S. 295, 302-303.

eigentlichkeit. Während Andreev in den meisten seiner Erzählungen die Menschen in Grenzsituationen versetzt, scheint solche menschliche Prüfung und Bewährung in der Großstadtexistenz ausgeschlossen zu sein. Dieses verdeutlicht schon vorweg die Inferiorität des Menschen gegenüber der Stadt.

So beginnt die Erzählung *Peterchen auf dem Lande* mit der Mi-lieuschilderung eines Friseurladens, der sich in einer der vielen Straßen befindet, die von sozial niedrig gestellten Menschen bewohnt werden. Die Beschreibung des Verhaltens des Friseurs Osip Abramovič und eines Kunden wird dreimal durch die Erwähnung einer dritten Person unterbrochen. Diese Figur tritt zunächst, synekdochisch, nur als eine "kleine magere Hand, die sich von der Seite dem Spiegeltisch entgegenstreckte und eine Blechdose mit heißem Wasser darauf stellte" und als "irgendwessen Kopf" auf, einmal dann noch in der direkten Ansprache "Junge, bring Wasser" (VII.90). Diese im Erzähleinsatz vorgenommene Reduktion des Lehrjungen Pet'ka verdeutlicht schon seine untergeordnete, erniedrigende Stellung im Laden und im Leben, denn beides ist für ihn identisch. Er wird nicht als Mensch, nur als Dienstinstrument betrachtet.

Ist der Friseurladen ein Partikel der Stadt, so sind es auch die Straßen, die von seinem Fenster aus zu erblicken sind. Andreev gliedert aus der Stadt einen Bezirk aus, der für einen Teil der Bewohner exemplarisch ist. In den späteren Erzählungen finden sich die begrenzten Ausschnitte nicht mehr.

Das Unheimliche und Bedrohende der Stadt evoziert in *Peterchen auf dem Lande* vor allem die erstarrte, leblose Stadtnatur. "Die Bäume am Boulevard standen grau von Staub und leblos in der sengenden, mitleidlosen Sonne und warfen einen ebenso grauen Schatten, der keine Kühle spendete" (VII.91). Aus dieser farblosen Leblosigkeit, der grauen Umwelt, die das Verhalten und das Leben der Menschen prägt, kann der Junge für kurze Zeit auf das Land fahren, wo ihn - unvertraut mit der freien Natur - zunächst Schrecken überfällt.

Die kontrastive Gegenüberstellung von Stadt und Land manifestiert sich in der Gestaltung des erzählten Raums. Im

ersten Teil befindet sich Pet'ka nur im geschlossenen Raum des Ladens, oder er wirft einen Blick aus dem Fenster auf einen wiederum begrenzten Ausschnitt der Stadt, auf den Boulevard. Die Beschreibung kehrt von dem Boulevard und der sich auf ihm bewegendem Menschen in den Laden zurück, denn der Friseurladen ist die Lebenszelle des Eingesperreten.

Bei der Fahrt aufs Land öffnet sich nun schon vom Zuge aus der Blick in die Weite; demzufolge spielt der zweite Teil nur im Außenraum, der unbegrenzt ist. Erst mit der Rückkehr in die Stadt verschließt er sich wieder zu dem käfigartigen Innenraum des Ladens.

Die schroffe Kontrastierung der beiden Lebensräume läßt eine ebenso deutlich kontrastierende Zeichnung Pet'kas erwarten. Fast zu auffällig zeigt denn auch Andreev die schlagartige physiognomische Veränderung des Jungen auf. Solange er noch in der Stadt lebt "wurde er immer schwächer, und seinen Kopf bedeckte eiternder Grind. Selbst anspruchslose Kunden blickten voll Verachtung auf diesen mageren, sommersprossigen Jungen mit den stets verschlafenen Augen... Um die Augen und unter der Nase zeichneten sich feine Fältchen ab, wie von einer spitzen Nadel eingegritzt und gaben ihm das Aussehen eines greisen Zwerges" (VII.93). Kaum hat er jedoch den Fluß, die Grenze zwischen der Stadt und dem Land überquert, verändert sich sein Gesichtsausdruck, nicht mehr verschlafen schauen die Augen, keine Fältchen bedecken mehr sein Gesicht, sondern "es leuchtete weiß und hell" (VII.95).

Die physiognomische Veränderung ist die Reaktion auf die Befreiung aus dem bisher gelebten Leben und vor allem aus der Stadt, die synonym für das Unterdrückte und Uneigentliche des Lebens gesetzt werden kann. Daß die Erzählung bewußt auf der Dichotomie von Stadt und Land aufgebaut ist, wird in dem kommentierenden Zusatz zur Veränderung am Jungen überdeutlich: "Während die Wilden vergangener Jahrhunderte den Kopf verloren, wenn sie aus der Wüste in die Stadt kamen, fühlte sich dieser moderne Wilde - aus der steinernen Umklammerung der Stadtriesen gerissen - schwach und ohnmächtig angesichts der Natur" (VII.95).

Ebenso wie in der später entstandenen Erzählung *Die Stadt* ist

die Natur jedoch nur ein flüchtiges Wunschbild, während die Stadt die Abtrünnigen zurückruft.

Die Erzählung verdeutlicht dieses Phänomen zusätzlich durch die zyklische Struktur, in der das Ende wiederum in den Anfang übergeht, was auch durch die Wiederholung einzelner gleichlautender Sätze gestützt wird.¹ Wie schon ausführlich dargelegt², ist sie Ausdruck für die Gebundenheit des Jungen an die Grundsituation und deren Unveränderlichkeit. Die spiralartige Struktur entspricht der "steinernen Umklammerung der Stadt".

Acht Jahre später schrieb Andreev die Erzählung *Der Fluch des Tieres*, in die er variiert die Opposition von Stadt und Natur einarbeitete. Sie ist gleichsam die Umkehrung von *Peterchen auf dem Lande*, denn diesmal begibt sich der Erzähler freiwillig in die Stadt, obwohl er ihr gegenüber Furcht empfindet, zu der sich jedoch Faszination gesellt (VIII.114).

Andreev erreicht die Intensivierung des Stadt-Erlebnisses durch das Medium des Ich-Erzählers und die Erweiterung der sozialen Problematik durch das weitfassende Thema: Mensch und Stadt. Erst im Erzählschluß wird der Schauplatz in die Natur verlegt, bis dahin wird sie nur indirekt, in den Worten des Erzählers, der Stadt kontrastiv gegenübergestellt.

Das zeitliche und räumliche Gerüst der Erzählung entspricht der Regelmäßigkeit und Abgeschlossenheit der Stadt. Am Morgen gelangt der Erzähler in die Stadt, am Abend beabsichtigt er, sie wieder zu verlassen. Ein Tagesablauf wird erzählt, der, nicht datiert, irgendwann im Sommer liegt, der, nur in Morgen, Mittag und Abend gegliedert, beliebig oft wiederholbar ist. Ebenso alltäglich und schematisch ist die räumliche Aufteilung: vom Hotel in das Straßengewühl, Busfahrten, ein Besuch im Restaurant, die Besichtigung des Zoos, die Rückkehr ins Hotel, endlich der Spaziergang mit seiner Geliebten im Wald, nahe der Stadt.

1 Z.B. "Junge, bring Wasser" und "wie sich eine schmutzige kleine Hand dem Spiegeltisch entgegenstreckte" (VII.90;98).

2 Vgl. Kap. II. B.2. S.76.

Der Aufbau entspricht dem Gang des Erzählers, der Schritt für Schritt die Stadt erobern will. Dieser sukzessive Verlauf wird jedoch unterbrochen, hält an und öffnet sich in den überspannten, maßlosen, am Rande des Wahnsinns sich bewegenden Empfindungen und Halluzinationen des Erzählers. Und es ist die Stadt, die die verzerrten und übersteigerten Bilder bei diesem seelisch labilen Menschen provoziert¹.

Ebenso wie in *Peterchen auf dem Lande* wird hier streng zwischen zwei Welten geschieden, zwischen derjenigen, in der sich der Mensch als Subjekt erfährt und empfindet und derjenigen, in der sich das Subjekt verliert, indem es sich der dinglichen und der verdinglichten menschlichen Umwelt anpaßt. Dieser Prozeß wird in *Der Fluch des Tieres* besonders eindringlich dargestellt. Andreev bindet die Wiedergabe der Vorgänge und der Erlebnisse an die begrenzte Perspektive eines Ich-Erzählers, verkürzt dadurch die Erzähldistanz; es interessiert weit mehr die Medialität der Geschichte als die äußeren Vorgänge. Deshalb konzipiert er den Erzähler jetzt komplexer, stellt ihn als in sich gespaltenen Menschen dar. Eng verzahnt ist nun die Dichotomie von Natur und Stadt mit der Einheit von Ich und Anima, die mit Betreten der Stadt auseinanderbricht. Diese Aufspaltung der Persönlichkeit verdeutlicht einerseits den Schwund der Ausgeglichenheit des Menschen, seiner inneren Harmonie und Freiheit in der Konfrontation mit der Stadt, andererseits bedeutet diese hier den Verlust eines geliebten Menschen, die Verlassenheit in der Trennung, denn Anima ist hier mit der geliebten Frau gleichzusetzen².

In der Erzählung selbst erscheint die Seele nur zu Beginn gestaltlos, im weiteren Verlauf nimmt sie allmählich gestalthafte Züge an, bis sie sich dann in der Begegnung und im konkreten Gespräch als die Geliebte des Erzählers manifestiert. Dennoch

1 Vgl. J.B. Woodward, L. Andreyev. A Study. (1969) S. 187f.

2 Vielen Zeugnissen und Briefen kann entnommen werden, wie sehr augenblickliche Stimmungen und Empfindungen des Schriftstellers in die Erzählungen einfließen. In diesem Zusammenhang erhält die Widmung der Erzählung *Der Fluch des Tieres* an seine ein Jahr vor der Niederschrift verstorbenen Frau A.M. Andreeva-Veligorskaja besondere Bedeutung und unterstreicht den Aspekt der in ihr erzählten Frau als Geliebte und Seele.

geht die doppelte Konnotation von Gestaltlosigkeit und Gestalt-
haftigkeit im Erzählverlauf nicht verloren. Auf der abstrakten
Ebene verweist der Verlust der Seele auf den Dissoziationspro-
zeß, der sich im Erzähler vollzieht, auf der konkreten Ebene ver-
deutlicht die Trennung die Preisgabe zwischenmenschlichen Lebens
in der Stadt. Darüber hinaus bedeutet sie Entfremdung und ange-
paßte Nivellierung. "Als ob die Menge von Menschen, Männern und
Frauen, derer wir ein Teil sind, uns trennt, sie allen Frauen in
rosa Hüten, mich - allen Männern in schwarzen Hüten
angleicht" (VIII.116).¹

Das Moment der Anpassung, das letztlich die Selbstentfremdung
zur Folge hat, erfährt hier im Vergleich zu *Peterchen auf dem
Lande* seine Intensivierung, denn während der Junge durch seine
soziale Stellung unfrei ist, begibt sich der Erzähler von *Der
Fluch des Tieres* freiwillig in den Sog der Stadt. Obwohl er in
einigen vorgeschalteten Erörterungen die Vorzüge der Natur ge-
genüber der Stadt lobpreisend hervorhebt, erliegt er ihrem
Ruf (VIII.114f.). Sein zweites 'seelenloses' Ich sehnt sich
nach den "steinernen Häusern", nach der "Elektrizität", nach
Regelmäßigkeit und überschaubarer Begrenzung.

Sowenig er und seine Geliebte sich von der Menge unterschei-
den, sowenig löst sich für den Erzähler der einzelne aufgrund in-
dividueller Merkmale aus der Menge. Statt sich zu individuali-

1 Die negative Beurteilung der Erzählung *Der Fluch des Tieres* durch Z. Hip-
pius erstaunt angesichts der folgenden Textstelle, die ihrem "Literarischen
Tagebuch" von 1908 entnommen ist. "In den Lauten, in den Bewegungen und in
den Farben von Paris, in den Gesichtern und in der Kleidung der Menschen
herrscht ein Automatismus...Ein und dieselbe Melodie wird von den vorbeil-
laufenden Jungen gepfiffen und unten von irgend jemandem auf dem Klavier
geklimpert; ein und dasselbe Hütchen hat jede Frau, einen und denselben
Hut hat jeder Mann auf; eine und dieselbe Stimme brüllt aus jedem regel-
mäßig und gleichzeitig stinkenden Auto. Es ist, als ob eine riesengroße Hu-
re sich in vierzigtausend kleinere aufgeteilt hätte und abends den einen
langen Boulevard entlang geht, ein und dasselbe Wort wiederholend. Sachen
und Geld und Menschen - alles dreht sich im Kreise, weil alles (und alle),
ohne zum Stillstand zu kommen, gekauft, verkauft und wieder verkauft und
wieder gekauft wird." A. Krajnyj, *Literaturnyj Dnevnik*. (1908, ND 1970)
S. 422.

Vgl. O. Burghardt, *Die Leitmotive bei L. Andrejev*. (1940, ND 1968)
S. 194-195.

sieren, verdoppeln und vervielfachen sich die Menschen auf den Straßen zu unendlich vielen, die einander gleichen, ja identisch zu sein scheinen (VIII.120). Keine Einzelfigur hebt sich ab, und je weiter der Erzähler von der Masse aufgesogen wird, um so mehr verliert er seine eigene Individualität, "und ob ich eine Zigarette rauchte; ob ich einen Laden betrat; und ob ich eine Zeitung kaufte, und wenn ich in das Knopfloch eine gekaufte Blume steckte, - auf schicksalhafte Weise ahmte ich die Bewegungen und Handlungen der anderen, der Masse nach; ich verdoppelte, verdreifachte sie, ich wiederholte es unaufhörlich" (VIII.118)¹.

Hier sind es noch die Gesten, der äußerliche Aufzug, den er imitiert, wenig später - er ist allein und einsam - spürt er, daß sein Herz ihm nicht mehr allein gehört, er ist erfüllt von dem geheimnisvollen Leben unzählig vieler Menschen (VIII.123). Nichts ist ihm ausschließlich mehr zu eigen, seine Individualität ist endgültig gebrochen. Dieses Auslöschen des individuellen Menschen in der Stadt führt zu einer "Mechanisierung und Uniformierung des Lebens" und reicht soweit, "daß man den Willen zur Selbständigkeit verliert, sich dem Wunsch und dem Geschmack der Allgemeinheit unterwirft, nicht nur wie die anderen automatisch zu handeln, sondern auch zu denken anfängt"². Dieser Prozeß bestimmt das Leben der Menschen und greift auch auf die im Zoo gefangengehaltene Tierwelt über (VIII.131). Der Zoo ist damit die identische Wiederholung der Stadt in der Stadt.

Verbunden mit der Masse ist die Suggestion einer unmenschlichen Hetze und Eile. Der Mensch wird vom Strom mitgerissen, da

1 Der Aspekt der Verdoppelung und Verdreifachung findet sich auch in der ersten Fassung der Erzählung *Finsternis*, die den Titel *Nacht* (Noč') trägt und auf den 14. August 1907 datiert ist. In dieser Fassung ist der Irrgang eines Terroristen auf der Flucht vor der Polizei und Spitzeln sehr viel ausführlicher und unmittelbarer wiedergegeben als in der publizierten Erzählung. Die folgende Stelle hat Andrejev in sie nicht aufgenommen: "Nasen, Augen, Hände; wieder Nasen, Augen, Hände. Diese städtische Masse, Masse der Straßen, Restaurants und Gärten, Masse von Museen und Cafés, das Ungeheuer wucherte, vermehrte sich, wiederholte sich unaufhörlich: als ob jeder Mensch vor seinen Augen sich in zwei verwandelte, und jene sich wieder verdoppelten, und so ohne Ende." (Archiv CGALI, f.11, op.4, ed.12, L.26, M.8.)

2 O. Burghardt, Leitmotive bei L. Andrejev. (1940, ND 1968) S. 100.

er sich ihm nicht entgegenzustellen vermag (VIII.119). Die überhastete Geschwindigkeit prägt die Erlebnisse und überträgt sich auch auf die Sprache des Erzählers: kurze und sehr lange Sätze lösen einander ab; die langen Sätze ahmen die Bewegung, ihr Rhythmus die Hetze nach; sie beinhalten nicht nur eine, sondern mehrere Aktionen, die ihrerseits wieder durch Zusätze erweitert und differenziert werden. Besonders auffallend ist dabei die aufeinanderfolgende Vielzahl von Adjektiven, die geballte Häufung von identischen Verben oder von semantischen Varianten ein und desselben Wortfeldes. "Sie schneiden, reißen den Mund auf, kauen, schlucken. Schneiden, öffnen den Mund, kauen, schlucken. Ich sehe den Nachbarn an: soeben hat er den Mund aufgemacht. Irgendetwas stopft er dorthinein. Ich schaue nach rechts, nach links - überall aufgerissene Münder, mahlende Kiefer, eigentümliche, entsetzliche, unbekannte Augen, wie sie es nur beim Essen gibt ... und bei der sorgfältigen, angestregten Arbeit der Kiefer sieht man deutlich den augenlosen, knochigen Schädel mit den weißen, starken Zähnen" (VIII.126).¹

Wiederholungen übersteigern das Geschilderte oft bis ins Absurde, so z.B., als die essende Menge in seinen Augen immer mehr Skeletten gleicht, und er sich selbst unter der starken psychischen Anspannung als Skelett erlebt. Unauffälliges verzerrt sich in seinem Blick zu grotesken Bildern: so bestehen die Gesichter der Menschen in der Stadt nur noch aus riesigen Nasen. Bisher nicht wahrgenommene, nebensächliche Details werden übergroß und ins überdimensional Abstruse deformiert (VIII.116). Nicht nur im visuellen Bereich wird die Überreizung der Sinne aufgezeigt, sondern auch im akustischen. Überdeutlich hört und empfindet er seine Schuhabsätze, die er nie zuvor bemerkt hat. Die Expressivität, mit der er diese Entdeckung als eine "der wildesten, schwersten und unerklärlichsten Empfindungen" (VIII.124), die er jemals erlebt hat, begreift, zeigt an, daß der psychische Spannungsbogen schon allzu straff gespannt ist.

¹ Vgl. VIII. 120 und 132.

Die krankhaft verzerrten Phantasievorstellungen markieren innerhalb der Erzählung die Höhepunkte einzelner Erlebnisphasen¹. Sie folgen dem Prinzip der Steigerung. Den Höhepunkt dieses Bogens und den Wendepunkt der Erzählung bildet die Szene des sterbenden Seehundes und sein Schrei (VIII.133-34). Dieser Schrei wird zum zeichenhaften Signal der Verfluchung der Stadt. Er ruft in dem Erzähler die Vision der Auferstehung der Toten, des Jüngsten Gerichts hervor: "Und es schien mir: zusammen mit seinem Fluch erheben sich aus den Gräbern die gigantischen Schatten der verstorbenen Jahrhunderte und schreiten triumphierend im blutigen Nebel; und neue erheben sich hinter ihnen; und als eine unendliche Kette riesiggroßer, blasser, blutbesudelter Schatten umfliegen sie lautlos die Erde und richten ihren grauenerregenden Weg in den weiten Raum..." (VIII.135).

Das Alltägliche erweckt in dem erzählenden Ich ein Grausen, das in der erinnernden Erzählweise nicht relativiert oder gemindert ist. Es besteht keine Distanz zu dem Erlebten. Die Erlebnisse drängen sich ihm unverändert stark auf. Dies bewirkt häufig den assoziativen, sprunghaften Erzählstil, der auch dadurch begründet ist, daß es ihm schwerfällt, "das, was einem schweren Traum gleicht" (VIII.124), ins Gedächtnis zurückzurufen. Exkurse, analoge Gefühlserlebnisse aus anderen Zeiten, an anderem Ort, die Kontrastierung von Stadt und Natur zerklüften den einsinnigen Erzählablauf. Darüber hinaus wird ein weiteres sprachlich-inhaltliches Moment wirksam: die Kommunikationsunfähigkeit. Masse, Anonymität, überstürzte Eile, all dies bewirkt, daß die aneinander vorbeieilenden Menschen unwillig und unfähig sind, im Gespräch zu verharren. Nur das Notwendigste wird in den wenigen, knappen Dialogsituationen gesagt.² Selbst bei der Begegnung mit der Geliebten durchdringt das nachhaltige Erleben der Stadt die

1 Höhepunkte und intensive Erlebnisphasen bilden die Wahrnehmung der maßlos verzerrten Gesichter (VIII.116), dies leitet über zu dem ersten Gang durch die Stadt; das überempfindliche Reagieren auf die Geräusche der Schuhe (VIII.124) beendet den Stadtgang; es schließt sich die Szene im Restaurant (VIII.125) und die im Zoo (VIII.134f.) an.

2 Vgl. VIII. 121, 124, 126, 135, 141, 143.

Worte des Erzählers. "In meinen unzusammenhängenden Reden spürte sie das Gift der Stadt..." (VIII.135).

Die bisherigen Ausführungen zeigen schon, daß sich mit dem Thema der Stadt eine Reduktion der menschlichen Existenz verbindet. Sie ist ein Ort der Seelenlosigkeit und der Entindividualisierung innerhalb der Masse. Von hier aus ist der Schritt nicht mehr weit, den Menschen, der willenlos - ohne Ziel - getrieben wird, einer seelenlosen Maschine gleichzusetzen. Einen entmenschlichenden Zwang übt die Stadt auf alles, auf jeden aus. Sie ist eine Macht, der sich alles unterordnet.

Die Überlegungen G. Simmels in seinem Aufsatz "Die Großstadt und das Geistesleben" (1902) bilden die Abstraktion dessen, was Andreev in *Der Fluch des Tieres* literarisch umsetzte. "Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht. Der Mensch ist ein Unterschiedswesen, d.h. sein Bewußtsein wird durch den Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden angeregt; beharrende Eindrücke, Geringfügigkeit ihrer Differenzen, gewohnte Regelmäßigkeit ihres Ablaufs und ihrer Gegensätze verbrauchen sozusagen weniger Bewußtsein, als die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfaßt, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen. Indem die Großstadt gerade diese psychologischen Bedingungen schafft - mit jedem Gang über die Straße, mit dem Tempo und den Mannigfaltigkeiten des wirtschaftlichen, beruflichen, gesellschaftlichen Lebens - stiftet sie schon in den sinnlichen Fundamenten des Seelenlebens, in dem Bewußtseinsquantum, das sie uns wegen unserer Organisation als Unterschiedswesen abfordert, einen tiefen Gegensatz gegen die Kleinstadt und das Landleben, mit dem langsameren, gewohnteren, gleichmäßigen Rhythmus ihres sinnlich-geistigen Lebensbildes."¹

¹ Zit. nach S. Vietta, Großstadtswahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 48 (1974) 2. S. 359-360.

2. Die Stadt - das 'Gefängnis'

In dem vorangehenden Kapitel wurden zwei Erzählungen analysiert, um zu zeigen, daß die Darstellung der Großstadt im Verhältnis zur Natur und zum Menschen im Verlauf einer siebenjährigen Schaffenszeit nur unerhebliche Veränderungen erfahren hat. Dabei sind zunächst die Auswirkungen der Stadt auf den Menschen gezeigt worden. Im folgenden sollen die für sie spezifisch räumlichen Merkmale herausgearbeitet werden, die vorerst nur für die Stadt gültig erscheinen, im weiteren sich aber als Konstanten für die Modellierung der Welt und der Menschen erweisen werden.

In die Analyse wurde bisher noch nicht die Erzählung *Die Stadt* einbezogen, da die Kontrastierung von Stadt und Natur hier nur eine vordergründige, sekundäre Rolle spielt. Wie der Titel andeutet, ist das Hauptthema hier die Ausschließlichkeit der Stadt, die das Leben des Beamten Petrov prägt, das immer wieder variierend unter neuen, erweiterten Aspekten auf die Stadt zurückverweist, und trotz der Variationen ebenso gleichförmig und eintönig sich wiederholend verläuft, wie der Begegnungsturnus zwischen Petrov und dem Namenlosen.

In der Erzählung wird keine Möglichkeit einer Flucht skizziert, die Stadt ist hermetisch abgeriegelt. Ebenso wie in *Peterchen auf dem Lande* beginnt das menschliche Leben in der Stadt und findet dort auch sein Ende. Und die Destruktion des Menschen ist ebenso wie in *Der Fluch des Tieres* ein immanenter Teil der Tagtäglichkeit, die nur - und dafür sind *Der Fluch des Tieres* oder *Die Finsternis* seltene Beispiele - durch Liebe und aufrichtige zwischenmenschliche Beziehung eventuell gebannt werden kann.

In keiner seiner Erzählungen identifiziert Andreev die dargestellte Stadt mit einer konkreten, sei es Petersburg oder Moskau; die Stadt steht stellvertretend für Großstadt. Darin unterscheidet er sich erheblich von den Autoren des 19. Jahrhunderts, deren Stadtdarstellungen oft eine genaue Rekonstruktion

bestehender Städte ermöglichen.¹ Andreev hat nicht die Absicht, die Stadt in ihrer objektiven Gegebenheit zu skizzieren, sondern ihre Beziehung zum Menschen und die Auswirkungen, die sie auf ihn ausübt, herauszuarbeiten. Sie wird daher auch nicht als Staffage, sondern als Eigenwesen dargestellt, dessen realistische und topographisch exakte Schilderung den intendierten Aussagegehalt vermindern würde.

Schon in den ersten Zeilen der Erzählung *Der Fluch des Tieres* charakterisiert der Erzähler die Wandlungen seiner Seele mit Vergleichen, die er dem Natur- und Stadtbereich entnimmt: "Und bald wird sie groß, frei und hell wie der Abendhimmel über dem Meer, bald ballt sie sich zu einem Klumpen, verwandelt sich in einen Würfel, erstreckt sich wie ein grauer Korridor zwischen den dumpfen Steinwänden" (VIII.114). Das Bild des "Korridors" und der "Steinwände" als Ausdruck der Determination wird leitmotivisch in *Der Fluch des Tieres* und *Die Stadt* wiederholt. In übertragener Bedeutung, unabhängig von dem unmittelbaren Stadtkontext, wird es in anderen Erzählungen, synonym, immer wieder verwendet.²

Andreev beschreibt die Stadt als eine Ansammlung von steinernen Käfigen, wodurch sie den Charakter eines Gefängnisses annimmt, das zwar Türen hat, die jedoch ins Leere führen: "...und alle diese Türen sind Betrug. Wenn man eine öffnet, befindet sich hinter ihr eine andere; und wenn man diese öffnet, sind hinter ihr noch weitere zu sehen; und wieviel Ritzen es auch in der Stadt gibt, überall sieht man Türen und betrogene Menschen, die ein- und ausgehen" (*Der Fluch des Tieres* VIII.114).

Die Verbindung zwischen Stadt und Gefängnis wird in keiner Erzählung explizit ausgesprochen, allein die Vergleiche und Metaphern führen zu ihrer Gleichsetzung. In der Erzählung *Der Dieb*, in der die Stadt als Motiv eingeführt wird, das die Funktion hat, Zurück-

1 So kann z.B. der Weg, die verschiedenen Stationen Raskol'nikovs in F. Dostoevskijs Roman "Schuld und Sühne" Schritt für Schritt auf einem Stadtplan von Leningrad verfolgt werden. In der Lyrik V. Brjusovs sind es die Städte Paris und London, bei A. Blok vorwiegend Petersburg.

2 Vgl. O. Burghardt, Die Leitmotive bei L. Andrejev. (1940, ND 1968) S. 87-89.

liegendes zu veranschaulichen und zugleich die gegenwärtige Situation und Stimmung des Diebes verdeutlicht, ist die Konnotation des Gefängnisses für die Stadt eindeutiger.¹ Jurasov, den dreimal bestrafte Dieb, reißt ein vulgäres Trinklied aus seinem sinnenden Entdecken der Natur: "...dieses freche und sinnlose Lied aber rief ihn zurück in die Stadt, zog ihn roh und grausam mit sich fort wie einen vom Pech verfolgten Flüchtling, der auf der Schwelle des Gefängnisses erwischt worden ist. Noch sträubt er sich, noch streckt er die Arme nach der noch nie erlebten glücklichen Freiheit aus, doch in seinem Geist erstehen bereits mit verhängnisvoller Unvermeidlichkeit die grausamen Bilder der Unfreiheit inmitten steinerner Mauern und eiserner Gitter" (II.14). Zwei Bedeutungsebenen beinhaltet diese Passage. Einerseits spielt sie auf die konkrete Situation des Diebes an, der die Entdeckung seines unmittelbar vor der Abfahrt ausgeführten Diebstahls befürchtet, - der Schluß der Erzählung bestätigt diese Furcht -, andererseits weist sie über den konkreten Sachverhalt hinaus und beschreibt seine existentielle Lage. Während der Zugfahrt erfährt Jurasov in der Konfrontation mit der vorbeigleitenden Natur die Vorstellung von der Möglichkeit eines anderen, nicht selbstentfremdeten Lebens, das er jedoch, in die Stadt zurückkehrend, wieder einbüßen würde.

In der Erzählung *Die Stadt*, deren Entstehung zeitlich vor *Der Dieb* liegt, bilden die Häuser eine unüberwindbare Trennungswand zur unberührten Natur, in die der Beamte Petrov sich zu flüchten sehnt. Die Mauern markieren eine unüberschreitbare Grenze und flößen darüber hinaus Angst vor physischer und psychischer Bedrohung ein, denn "wie schnell er auch laufen würde, an den Seiten werden ihn alle Häuser begleiten, und bevor er aus der Stadt rennt, wird er ersticken" (VII.201).

Alternierend gleichen die Häuser einem Gefängnis, oder sie bilden enge Zellen, zusätzlich erhalten sie auch die Bedeutung einer Wand, die sich trennend vor und zwischen die Menschen stellt.

¹ Vgl. O. Burghardt, *Die Leitmotive bei L. Andrejev*. (1940, ND 1968) S. 80f.

Zu diesen Aspekten gesellt sich auch der der Schutzlosigkeit. Die Häuser, die Wohnungen und die Zimmer leisten keinen Schutz mehr gegen die von außen eindringenden Gefahren.

In der Literatur vor Andreev gab es für die Figuren immer noch einen Ort, der sie abschirmte, und in den sie sich zurückziehen konnten. In seinen Erzählungen hingegen existiert keine Stätte der Geborgenheit und Sicherheit. Gerade dieses Moment des Ausgesetztseins wird in *Die Stadt* thematisiert. Zunächst findet sich nur der neutrale Hinweis, daß Petrov immer "in ein und denselben möblierten Zimmern" (VII.200) wohnte. Zwei Seiten später wird diese Aussage differenziert und in Relation zu der psychologischen Situation Petrovs gesetzt. Mit dem Betreten seines Zimmers verläßt ihn nicht das Grauen und die Furcht vor der Außenwelt, sie beherrschen ihn auch dort. Was sich dem einzelnen Menschen als Hindernis in den Weg stellt, wird für die Außenwelt durchlässig: "Tagsüber, wenn er beschäftigt war, sich bewegte und selbst Geräusche verursachte, bemerkte er den Lärm nicht, obwohl dieser nicht eine Minute nachließ; kam aber die Nacht, dann wurde es im Hause still, und die lärmende Straße drang herrisch in das dunkle Zimmer ein und nahm ihm (u nee) die Ruhe und Abgeschiedenheit"¹ (VII.202f.). Daran schließt sich die Vergegenwärtigung der Vorgänge im Außenraum an. Nicht durch das Fenster dringt die Stadt ein, sondern aus den akustischen Wahrnehmungen bildet sich eine visuelle Vorstellung von ihr heraus. Das hier eingeführte Motiv des Lärms verbindet sich mit einem neuen visuellen Eindruck: der unaufhörlichen Bewegung von Wagen und Kutschen. So bemächtigt sich die psychische Befindlichkeit, die den Menschen im Außenraum prägt, seiner auch im Innenraum.

Das Gleichgeschaltetsein der Räume erreicht Andreev durch die Parallelität in der Beschreibung der Wahrnehmungen und Empfindungen, die die Konfrontation mit der Stadt einmal im Außenraum (VII.200-201), das andere Mal im Innenraum (VII.202-203) auslöst. In beiden Passagen erweitert sich die Beschreibung der Gegenstände um eine nicht mehr objektorientierte Zeichnung, so z.B. bei

¹ Zimmer und Figur können im Zusammenhang mit der "Ruhe" und der "Abgeschiedenheit", die auch mit Einsamkeit übersetzt werden kann, metonymisch vertauscht werden.

den Häusern: "Hohe und niedrige, bald rot leuchtend von kaltem und dünnflüssigem Blut des frischen Ziegelsteins, bald mit dunkler und heller Farbe angestrichen..." (VII.201), oder bei den Geräuschen der Pferde, der Wagen, die die Steinwände zum Erzittern bringen (VII.203). An diesen Stellen wird die Determination Petrovs, der Menschen allgemein, durch die Objektwelt besonders deutlich hervorgehoben. Die Determination führt soweit, daß der Mensch seiner Individualität beraubt, zu einem verdinglichten Wesen wird. Dies veranschaulicht Andreev in der inhaltlichen Parallelität, ja nahezu Identität, zwischen dinglicher und personaler Welt, und diese Parallelität wird durch die Aussageform untermauert. Nicht der Mensch, sondern die zahlreichen differenzierten Objekte bilden hier die Subjekte der Sätze: Stadt, Straßen, Häuser, Menschen (als Kollektiv) (VII.200-201); Straßen, Poltern, Hufe der Pferde etc. (VII.203). Stilistische Übereinstimmung besteht auch zwischen der endlosen Wiederholung verschiedener zyklischer Abläufe: "...unaufhörlich kamen sie zur Welt und starben, und es gab keinen Anfang und kein Ende dieses Stromes" (VII.201) und "...leise und schwach entstand es (das Geratter) irgendwo in der Ferne, scholl immer vernehmbarer und lauter an und verhallte allmählich, doch an seine Stelle trat ein neues, und so ging es unentwegt weiter" (VII.203). In diesem Zusammenhang wird deutlich, daß sich die Menschen nicht mehr frei und unabhängig bewegen, sondern sie werden bewegt.

Die Schutzlosigkeit des Menschen im Außenraum wird hier also auch im Innenraum wirksam. Die Abgeschlossenheit des Raumes ist von außen her aufgebrochen.¹ Eine qualitative Unterscheidung von Außen- und Innenraum ist in *Die Stadt* wie auch in *Der Fluch des Tieres* letztlich nicht mehr möglich. Dies zeigt sich auch in der Semantik; Bezeichnungen für Innenräume werden auf Außenräume pro-

¹ Vgl. V. Klotz, *Die erzählte Stadt*. (1969) S. 280ff. Hier untersucht er das Phänomen der Schutz versagenden Innenräume in A. Belyjs Roman "Petersburg". Exemplarischen Ausdruck für das Aufbrechen der Innenräume hat R.M. Rilke in den 1908-1910 entstandenen "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" gefunden. "Elektrische Bahnen rasen lautlos durch meine Stuben. Automobile gehen über mich hin." R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: *Sämtliche Werke XII*. (1976) Bd. 11. S. 710.

jiziert. Die Straßen "waren gekrümmte enge Korridore mit senkrechten Wänden, die den Himmel stützten, steinerne Schlitze, voll von verzauberten, nicht zu öffnenden Türen, trügerischen Wegen, die in die Falle führen" (VIII.122). In diesem Bild manifestiert sich eine weitere Konnotation der Stadt: ihre Straßenschluchten gleichen einem Labyrinth. Ebenso wie der Vergleich der Stadt mit einem Gefängnis, einem Käfig, einer Zelle trägt das Labyrinth die Bedeutung der Auswegslosigkeit und impliziert zugleich die Vorstellung des Kreisens in einem abgesteckten, einförmigen Raum, aus dem erst der physische Tod den Menschen entläßt.

In *Der Fluch des Tieres* deutet Andrejev jedoch eine Möglichkeit an, dem *circulus vitiosus* der Stadt zu entrinnen. Die Geliebte reicht dem Erzähler gleich Ariadne den Faden, um ihn aus dem Labyrinth herauszuführen. Der Schlüssel, um die verschlossenen Türen zu öffnen und in die grenzenlose Weite herauszufinden, ist zwischenmenschliches Vertrauen - die Liebe. Allerdings scheint Andrejev diese Lösung nicht der Wirklichkeit, wie sie sich darstellt, zu entsprechen, denn in einem Brief an Gor'kij vom 11. Februar 1908 bezeichnet er seine Erzählung als "irgendso eine seelische Verkleisterung, damit es in den Ritzen nicht so zieht"¹. Der Ausflug in die Stadt gleicht einem Experiment, das jederzeit abgebrochen werden kann, wenn das Erzähler-Ich die Fähigkeit zur freien Entscheidung wahrt und nicht der Suggestion der Stadt unwiderruflich erliegt. Anders in *Peterchen auf dem Lande* und in *Die Stadt*. Hier sind die Figuren in einem umfassenden Abhängigkeitsverhältnis von ihrem Sosein dargestellt. Für sie existiert keine Möglichkeit zu einer verändernden Entscheidung. Während in *Peterchen auf dem Lande* der Junge für kurze Zeit eine Veränderung durch seinen Landaufenthalt erfährt, dessen Beschreibung ebensoviel Raum wie die Schilderung seines Lebens in der Stadt einnimmt, wobei die gedehnte Darstellung der Illusion dient, fehlt dieser Aspekt in *Die Stadt*. Hier gibt es zwar auch vereinzelte Hinweise darauf, daß Petrov hin und wie-

¹ Gor'kij i L. Andrejev. Neizdannaja perepiska. In: Literaturnoe nasledstvo 72.1965 S. 302.

der auf eine Dača fährt, tragend für das Geschehen sind jedoch seine Reaktionen in der Stadt. Bestimmend ist für die Erzählung der geschlossene Raum, der sich aus unendlich vielen gleichartigen Räumen zusammensetzt, und parallel dazu die Person Petrov, die stellvertretend für unendlich viele 'Petrovs' ist.

Die Menschen leben nicht mit-, sondern nur nebeneinander, sie begegnen ihm als eine Menge, die aus lachenden Fräcken und Jacken formiert zu sein scheint.¹ Vor der Anonymität und der Masse der entpersönlichten Menschen versucht sich Petrov zu schützen, indem er alle seine Bekannten aufzählt und "ihre vertrauten, wohl-bekanntes Gesichter waren wie eine Wand, die ihn gegen die Unendlichkeit abschirmte" (VII.204). Bilden sie auch einen momentanen Schutz, so kristallisiert sich jedoch nicht der eine oder andere heraus, sondern ihre Zahl "250" bedeutet wieder Masse. Auch die scheinbar persönlichere Bekanntschaft mit dem Namenlosen eröffnet keine Möglichkeit einer näheren Beziehung, immer wieder versperrt das "Gerede" (Heidegger), die oberflächlichen Fragen und Antworten, die gezielte Hinwendung zum anderen.

Die Menschen, von denen jeder "eine einzelne Welt für sich ist mit seinen Gesetzen und Zielen" (VII.203), begegnen einander und entschwinden. Damit wird auch der Tod jedes einzelnen unbeachtet übersehen.

Und Gräbern gleicht die Stadt. In *Der Fluch des Tieres* scheinen dem Erzähler in einer plötzlichen Assoziation, die die Phantasmagorie der Stadt steigert, die fenster- und türenlosen Häuser riesigen Steingrabmälern zu gleichen, in welche die ganze lebendige Stadt eingemauert worden ist (VIII.120).² Die Menschen leben in Totenkammern, in denen sie geboren, schon gestorben sind. Der Mensch ist lebendig begraben, der Übergang in den physischen, realen Tod bleibt unbemerkt. Die Stadt symbolisiert den

1 Vgl. N.V. Gogol', Nevskij Prospekt. In: Pol. sobr. soč. XIV. (1937-52) Bd. 3. S. 12f. Dazu J. Holthusen, Gogol' und die Großstadt. In: Russland in Vers und Prosa. (1973) S. 47f. und B. Zelinsky, Russische Romantik. (1975) S. 326-327.

2 Auch der Protagonist aus dem Drama *Savva* vergleicht die Städte mit Gräbern. "Wir werden ihre Städte anzünden!... Alle Städte. Was sind denn auch ihre Städte? Es sind Gräber, verstehst du, Steingräber" (IV.274).

Tod - den ewigen Tod - als Zustand. Die Überwindung der Grenze zwischen Leben und Tod beeinflußt nicht den Kreislauf des sich ewig Wiederholenden.

Dies ist in der Erzählung *Die Stadt* strukturbestimmend. Die Abwesenheit Petrovs und des Namenlosen, die nicht explizit durch ihren Tod begründet, aber wahrscheinlich ist, bleibt unbemerkt und bedeutet keine Unterbrechung der Besuchstage bei den Vasilevskijs. Qualitativ verändert sich nichts im Personenbereich. Die von Anfang an gegebenen Merkmale durchziehen den Erzählverlauf als Konstanten. Ebensowenig ist die Stadt einer qualitativen Veränderung unterworfen, bei ihr wird nur am Erzählende auf die quantitative Seite verwiesen. Immer mehr erweitert sich ihr Volumen, ergreift sie Besitz von der Natur. Parallel dazu, - und Ausdruck hierfür ist die steigende Zahl der Friedhöfe -, vermehrt sich die Anzahl der Lebenden und der Toten.

Schon der Titel verweist in *Die Stadt* darauf, daß keine der Figuren ausdrücklich im Zentrum des Geschehens steht, sondern wie in Gogol's "Nevskij Prospekt"¹ tritt die Stadt in ihrer Bedeutung für das Erzählte an die Stelle des Menschen, ersetzt seine übliche Funktion, Hauptfigur zu sein. Damit ist Andreev in der Behandlung des Themas der Großstadt seit *Peterchen auf dem Lande* um einen erheblichen Schritt weitergegangen: er verleiht den Objekten verstärkt ein subjektives Gepräge und stellt die Subjekte in ein festgefügtes Abhängigkeitsverhältnis zu der Objektwelt, ja er entpersönlicht sie mitunter zu Marionetten-gleichen Wesen.

Die gefängnisartige Geschlossenheit der Stadt bedeutet die Unmöglichkeit für den Menschen, neue Wege zu beschreiten, sie zu finden, denn die Wände werfen ihn in den Raum zurück, aus dem weder eine Tür noch ein Fenster einen freien Weg eröffnet. Ein Leben nach freiem Willen, nach eigenen Vorstellungen leben zu können, ist in der Vermassung, selbst in der Einsamkeit innerhalb der Masse, die zur gefürchteten Verlassenheit und zum Auf-

¹ J. Holthusen, Gogol' und die Großstadt. In: *Russland in Vers und Prosa*. (1973) S. 41.

Sich-Geworfensein führt, Illusion.

Darüber hinaus erhebt sich im Zusammenhang mit der Thematisierung der Großstadt der Vorwurf gegen den Menschen selbst. Denn hat nicht er diese Welt, die einer Vernichtungsmaschine gleicht, aufgebaut? In *Der Fluch des Tieres* wird dieser Aspekt explizit, denn die Berührung der Sonnenstrahlen mit dem Asphaltboden verwandelt die Stadt in einen Höllenofen, der alles Organische, sei es Mensch, Tier oder Pflanze, langsam in der widernatürlichen Hitze verenden läßt.¹ Hier wird deutlich genug, daß der Zusammenprall von Elementen, die einerseits der Natur inhärent, andererseits vom Menschen geschaffen worden sind, eine Atmosphäre des Todes heraufbeschwört.

3. Der Raum - Vergegenwärtigung psychischer Zustände

Diejenigen Vergleiche und Metaphern, die Andreev dafür einsetzt, die geistige Situation des Menschen in der Großstadt aufzudecken, die die materiellen Bereiche mit den amateriellen, Ungeistiges mit Geistigem, Künstliches mit Natürlichem, Unbelebtes mit Belebtem gleichsetzen, werden nun auch dazu verwandt, die - keinen Freiheitsraum gewährenden - tradierten Wertkategorien und individuellen Gedankenfixierungen zu entlarven.

Durch seine Raumbilder und -assoziationen versinnbildlicht Andreev die Unzulänglichkeit der normierten ethischen, moralischen und christlich-humanistischen Wertvorstellungen und klammert dabei auch das Problem des grenzenlosen Vertrauens in einen übersteigerten Rationalismus nicht aus.

Bei der Darstellung der Großstadt verbindet sich die Bildwelt, deren hermetische Abgeschlossenheit, mit der Konnotation der Unfreiheit - im umfassendsten Sinne des Wortes -, die den Menschen in seinem Handeln und Verhalten determiniert. Andreev thematisiert die Großstadt vorwiegend in den Erzählungen der statischen Erzählweise und setzt sie teilweise in denen der dy-

¹ Vgl. VIII.121-122 und 128.

namischen motivisch ein, doch verbindet sich hier die Geschlossenheit, die - das sei vorweggenommen - auch in den letzteren Signal der Determination des Menschen ist, mit komplexeren Raumvorstellungen. Sie erinnern an die der Stadt, sind aber nicht mehr an sie gebunden.

Während in den frühen Erzählungen die Bipolarität von Geschlossenheit und Offenheit meist an zwei einander kontrastiv gegenübergestellten Räumen wie Stadt und Natur, die mit eindeutig negativen und positiven Konnotationen versehen sind, abzulesen ist, wird die Polarität in den späteren Erzählungen vielschichtiger gestaltet.

In den Erzählungen von zeitrealistischer Prägung, in denen der Mensch seiner Ausgeglichenheit beraubt dargestellt wird, geht die Opposition von positiv- und negativbesetzten Räumen weitgehend verloren. Ausgangspunkt ist hier die Geschlossenheit der Welt aufgrund der Unbedingtheit und Absolutheit der Werte, die von den Menschen selbst errichtet sind. Der Versuch, einen Weg aus den Zwängen der beengenden Erfahrungswelt zu finden, scheitert entweder an der Hilflosigkeit des Menschen angesichts der Übermacht der Gesetze, oder daran, daß er, um dem Zwang zu entkommen, einen Weg einschlägt, der ihn an die Grenzen des Ich führt.

In den statischen Erzählungen ist der Raum erstarrt, in den dynamischen erfährt er eine Veränderung, die mit der Bewußtseinsentwicklung bzw. Bewußtseinswandlung der Figuren korreliert. Die Hervorhebung der unterschiedlichen Bewußtseinsstadien wird durch die Transposition des konkreten Raums in einen erlebten gestützt. Während der Raum als erlebter Raum nur implizit in den 'Stadterzählungen' erschlossen werden konnte, überwiegt er jetzt in diesem Verständnis und verdeutlicht mehr als zuvor Psyche und Sein des Menschen. Zu der Erweiterung des konkreten Raums zum erlebten gesellt sich der Einbezug des Raums als übergreifendes Zeichen.

Die Veränderung des konkreten Raums ist in den Erzählungen darin begründet, daß die Figuren zumeist den Ausgangsraum verlassen und in einen neuen, anderen überwechseln, um daraus jedoch

204

nicht wieder in den ersten Raum zurückzukehren. Diese räumliche Bewegung findet sich z.B. in *In dunkle Ferne, Ein Raubüberfallstand bevor*, *Die Sturmglocke, Im Nebel, Das Rote Lachen, Der Gedanke* etc. In anderen Erzählungen folgt die Gliederung der konkreten Räume nicht so streng dem Wechsel von einem geschlossenen zu einem offenen und vice versa; die räumliche Aufteilung ist hier weniger schematisch. Dafür sind z.B. die Erzählungen *Vom Leben Vasilij Fivejskijs, Der Gouverneur* symptomatisch.

Allen Erzählungen ist jedoch gemeinsam, daß die Beschreibung der Räume, seien es offene oder geschlossene, nicht neutral gehalten ist, sondern immer schon eine oder mehrere Komponenten beinhaltet, die über den Raum als solchen hinausweisen. Ebenso wenig wie die Stadt in ihrer geographisch-topographischen Realität dargestellt wird, entsteht ein differenziertes, objektives Bild der Räumlichkeiten, ihre Beschreibung beschränkt sich auf jene Details, die im Bezug zum Menschen sinnhaftig sind.

Als Beispiel mag hier die Schilderung des Amtszimmers in dem Gouverneurspalais aus *Der Gouverneur* dienen. Vor allem sind es hier die an ein "Waisengericht" und an eine "Gefängniskanzlei" erinnernden Fenster, auf denen "die mehligen Spuren von Handflächen und Fingern" (II.28) noch Wochen später an die Erschießung der 47 Arbeiter gemahnen. Nicht nur die Menschen, sondern auch die Objekte stoßen die Gedanken des Gouverneurs immer wieder und unabwendbar auf das Vorgefallene zurück. Darüber hinaus verbindet sich mit den "abgescheuerten und abgewetzten" Möbeln, den zerrissenen und schmutzigen Tapeten, deren Mängel nur bei Tag sichtbar sind, während sie sich des Nachts unter dem Lichterglanz verbergen, der Aspekt der Fremdheit und des Unbehauenseins. "Es sah überhaupt ähnlich aus wie ein Zimmer in einem teuren Gasthaus, dessen Besitzer selbst längst an einem Herzschlag gestorben ist...Und nichts war sein eigen" (II.29).

Aus dem Raum werden kaum Dinge ausgegliedert, die nicht in einer aussagefreien Objektivität hervorgehoben sind; in ihrer Beschreibung kündigt sich eine Werthaftigkeit an, die über sie hinausweist. Sie beinhaltet zwei für den weiteren Erzählverlauf wesentliche Aspekte, einmal das von dem Ereignis sich nicht be-

freien könnende Kreisen der Gedanken, das andere Mal die zwischenmenschliche Entfremdung von den entfernteren und vertrauten Menschen, vornehmlich von der Familie.

Das Problem der Entfremdung, ja der Fremdheit im eigenen Haus, hat Andreev schon früher, vor allem in denjenigen Erzählungen, in denen der Generationenkonflikt thematisiert wird, angedeutet. In den Erzählungen *Das Schweigen*, *In dunkle Ferne*, *Im Nebel* bilden die Familienräume keinen Schutz mehr, der Nähe und Vertrauen vermittelt. Dies findet darin seinen Ausdruck, daß z.B. in *Das Schweigen* das Moment des Schweigens, das zunächst an die Tochter des Popen Ignatij gebunden ist, sich nach deren Freitod auf das Haus und die in ihm befindlichen Objekte überträgt. Auch nach ihrem Tod bildet das Schweigen weiterhin eine Mauer, die dem Vater den Einblick in die veränderte Gedankenwelt der Tochter verstellt, deren unerklärlicher und rätselhafter Tod sein Leben in den Grundfesten erschüttert.

In *In dunkle Ferne*, deren Protagonisten Nikolaj Woodward¹ als den Nachfolger des Mädchens aus *Das Schweigen* erachtet, wird die direkte Konfrontation zweier Generationen mit ihren unterschiedlichen politischen und ethischen Standpunkten weit ausführlicher als in *Das Schweigen* dargestellt.

Nach siebenjähriger Abwesenheit dringt der "verlorene Sohn" in den Familienraum ein, der seither von "Angst und Unruhe" (I.99) erfüllt ist. Hier sind es noch die Menschen, die als Träger der Angst und der beunruhigten Spannung gekennzeichnet werden, deren Stimmung sich auf die Räume und Objekte überträgt, wodurch indirekt schon eine Gleichsetzung von Subjekt und Objekt angedeutet wird: "Und wenn all diese kostbaren Dinge fühlen und sprechen könnten, würden sie sagen, daß sie vor Angst sterben, wenn er sich ihnen nähert oder eines von ihnen in die Hand nimmt und es mit seltsamer Neugier betrachtet" (I.105). Weder in *Das Schweigen* noch in *In dunkle Ferne* sind die "gestimmten"²Räume vermittelter Ausdruck der psychischen Situation der beunruhigten Pro-

1 J.B. Woodward, L. Andreyev. A Study. (1969) S. 64.

2 Vgl. O.F. Bollnow, Mensch und Raum. (³1976) S. 229-240.

tagonisten. Dieses Moment kündigt sich erst in *Im Nebel* an und wird dann immer häufiger.

Im Nebel gliedert sich in zwei Raumkomplexe, erstens in den Innenraum, der zunächst die Wohnung der Eltern, am Schluß der Erzählung das Zimmer der Prostituierten meint, zweitens in den Außenraum. Keiner der Räume bildet jedoch einen Schutz. Schon zu Erzählanfang, bevor die Thematik und die Empfindungs- wie auch Erlebniswelt Pavel Rybakovs dem Leser vertraut ist, deutet Andreev die Durchlässigkeit von Pavels Zimmer an: "Und die gelbliche Dämmerung kriecht beharrlich durch das Fenster, ergießt sich über das Zimmer und ist so deutlich fühlbar, als ob man sie mit den Fingern betasten kann" (VII.123). Der Innenraum wird porös und bietet keine Abschirmung mehr gegenüber dem "schwarzgelblichen Widerschein" (VII.122), der ja Ausweglosigkeit und Tod signalisiert.¹ Die Auflösung des bergenden Raums und der Verlust seines "Schutzwertes"² ist bildhafter Ausdruck für den Zusammenprall des Jungen mit der Welt der Gesellschaft, der er unterliegt. Gemeint ist jedoch nicht allein die Verstoßung aus der bürgerlichen Ordnung aufgrund seiner Krankheit, sondern auch die Entfremdung gegenüber seiner Familie. In beiden Räumen steht er daher isoliert und sucht den Ausweg im Tod.

Die Öffnung des Innenraums zum Außenraum hin und ihre atmosphärische Gleichgestimmtheit künden durch die Zweigliederung des Erzählten in die beiden Räume an, daß der Junge, sobald er das Elternhaus verläßt, unwiderruflich dem physischen und psychischen Untergang ausgesetzt ist. Die "innere Zersetzung des Menschen"³ setzt mit dem Verlust des Friedens im bergenden und schützenden Raums ein. Die seelische Befindlichkeit des Jungen verdeutlicht Andreev wiederum mit der Geschlossenheit, aus der kein Weg herausführt. "Wieder wurde es in der Brust leer, dunkel und bange wie in einem ausgestorbenen Haus, durch das die düstere Pest gegangen ist, alles Lebende getötet und mit Brettern die Fenster

1 Vgl. Kap. II. C.1. S.87.

2 G. Bachelard, *La poétique de l'espace*. (1957) S. 17.

3 O.F. Bollnow, *Mensch und Raum*. (³1976) S. 136.

vernagelt hat" (VII.125). Hiermit korrespondiert die durch den Vater vertretene Gesellschaftsordnung, deren moralisches Wertesystem, zwar inkonsequent, aber starr in sich geschlossen ist. Die Diskrepanz zwischen ausgehöhlten Kulturnormen und der Wirklichkeit bewirkt die Ungeborgenheit des Jungen, der das Opfer der inneren Brüchigkeit eines verknöcherten Systems wird.

Das Problem, gerade die Mitte zu verlieren, in der der Mensch "im Raum verwurzelt ist und auf die alle seine Verhältnisse im Raum bezogen sind"¹, stellt sich auch in den folgenden Erzählungen. In *Vom Leben Vasilij FIVEJSKIJS* sucht der Pope, eine Lösung zwischen der dogmatischen Vorstellung des christlichen Humanismus und der dieser Auffassung widersprechenden Realität, in der dem Menschen keine göttliche Gnade zuteil wird, zu finden. Parallel zu den den Popen heimsuchenden Schicksalsschlägen und seiner Auseinandersetzung mit dem Glauben verläuft die Herausarbeitung des Raums. Drei Räume spielen eine wesentliche Rolle: des Popen Haus, die Natur und die Kirche. Wieder wird der geschlossene Raum aufgebrochen und entbehrt der schützenden Funktion; ein zersetzendes Element wird wirksam. Diesmal bindet es Andreev an die Gestalt des Idioten, mit dessen Geburt sich Furcht, Schrecken und Wahnsinn in dem Haus einnisten. Die Fatalität des Schicksals des Popen dringt daher nicht von außen, sondern von innen in der Gestalt des Idioten ein.² Mit dem Idioten verbindet sich aber die Bewegung von innen nach außen, die Andreev hier explizit aufnimmt, indem er den Idioten zunächst als Gehunfähigen darstellt, aber von Anfang an die Furcht des Popen und seiner Frau vor der Entwicklung seiner Gehfähigkeit andeutet. Solange der Idiot an das Haus gefesselt ist, beschränkt sich der Wahnsinn auf einen fest umrissenen Raum.

Entsprechend der auf- und absteigenden Schicksalslinie des Popen, die sich in Glücks- und Unglücksphasen gliedert, ist die Schilderung des Hauses und des Wohnraums gehalten, der als "gestimmter" Raum in der Doppelseitigkeit dieses Begriffes einerseits die Stimmung der Menschen widerspiegelt, andererseits un-

1 O.F. Bollnow, *Der Mensch und Raum*. (³1976) S. 123.

2 Vgl. W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*. (¹⁷1976) S. 365.

abhängig davon seine Gestimmtheit auf die Menschen überträgt. Dominant ist der "gestimmte" Raum, dessen Signale die "geschlossenen Fensterläden" (III.27) und die undurchdringlichen "vier Wände" (III.47) wie auch die käfigartige Enge (III.48) sind.

Mit der Vernichtung des Hauses durch die Feuersbrunst, der auch seine Frau zum Opfer fällt, verbindet sich dann die Lossagung des Popen von seiner Vergangenheit und der Konzentration auf die Möglichkeit, die Gnade Gottes den Menschen zu beweisen. Ausdruck der Reduktion seines Lebens ist u.a. der teilweise Wiederaufbau des Hauses, dessen eine Hälfte, nur Rohbau, einem "Skelett", die andere einem "lebendigen Menschen" (III.64) gleicht.

Mit der Natur, dem Feld, dem Wald verbinden sich nun einerseits ein glückliches und ausgeglichenes Moment, das jedoch selten anklingt (Kap. 3,7), andererseits sind sie Ausdruck der Grenzenlosigkeit und Unfaßbarkeit. Dieser Aspekt manifestiert sich vor allem in den Textstellen, in denen der Pope herausfordernd Gott anruft und sich sein Aufschrei "ohne Widerhall ... in der Leere des Himmels" (III.23) verliert.

Der unmittelbare Kontakt zwischen der beengenden Behausung und der Weite des Himmels erfolgt im 6. Kapitel, in dem der Pope vom Inneren des Hauses aus seinen Empörungsschrei Gott entgegenschleudert. "Er blieb stehen und rief, den erstarrten Blick nach oben gerichtet und mit ihm die Zimmerdecke und die Finsternis der Frühlingsnacht durchdringend, gellend und leidenschaftlich aus: 'und du duldest das! Duldest es. Nun denn...'" (III.48). Damit bricht er aus dem "eisernen" Ring des Dogmas aus und findet die ersten offen ausgesprochenen Drohworte gegenüber Gott.

Darüber hinaus bekundet diese Passage eine Bewußtseinserweiterung. Angesichts des menschlichen Elends, das ihm allerorts begegnet, findet er aus den ausschließlich auf sich bezogenen Zweifeln an der Gerechtigkeit Gottes heraus. Die Einsicht, daß nicht er allein einer schicksalhaften Verfolgung ausgesetzt ist, verbindet sich kurz vor der oben zitierten Stelle schon mit dem sich öffnenden Raum. In seinen Träumen ziehen die Menschen wie Schatten mit ihm dahin, sie lassen die Wände durchscheinend werden und spotten allen Riegeln und Türen (III.46). So ist die Öffnung

schon hier Ausdruck für das Aufbrechen der Ichbezogenheit des Popen.

Die wachsende seelische Dissoziation des Popen wird durch die Wiederaufnahme des geschlossenen Raums verdeutlicht, der, nach dem Brand reduziert, nur den Idioten und seinen Vater beherbergt. Dabei kommt der expressionistischen Schilderung der Nacht zentraler Stellenwert zu: "Wie ein endloser Ring hatte sie sich um das Haus gelegt, drückte von oben darauf, suchte eine Öffnung, in die sie mit ihren grauen Krallen eindringen könnte, und fand keine. Sie tobte vor der Tür, betastete mit ihren leblosen Händen die Wände, atmete Kälte, wirbelte wütend Myriaden trockener, bössartiger Schneeflocken auf und warf sie mit Wucht an die Fensterscheiben - dann aber lief sie wie besessen fort aufs freie Feld, überschlug sich, sang und warf sich der Länge nach in den Schnee, die erstarrte Erde kreuzförmig umarmend. Dann erhob sie sich, kauerte sich hin und schaute lange und still nach den erleuchteten Fenstern hin, mit den Zähnen knirschend..." (III.68).

Auf dem harten Kontrast von Nacht und strahlender Helle, auf der noch relativ gesicherten Undurchlässigkeit des Raums und der vermeintlichen Ruhe des Popen in seinem Glauben, baut sich das 10. Kapitel auf. Doch die Oppositionen, die schon früher in den Text einfließen und negative Lebensaugenblicke einleiten, deuten auf Auflösung und Zersetzung. Zugleich wird hier zum erstenmal, direkt, ein Kontakt zwischen den chaotischen Naturelementen im Außenraum und dem sich ankündigenden Chaos im Innenraum erstellt. Zwischen dem Toben der Nacht, des Schneesturms und der anwachsenden Unruhe des Idioten besteht eine enge Verbindung. "Eins nach dem anderen schleichen sie sich an den Idioten heran, - auf dem Fußboden, an der Decke, an den Wänden -, blicken in seine Tieraugen, flüstern, lachen und fangen an zu spielen" (III.70).

Die innere Steigerung und Anspannung dieses zentralen Kapitels erreicht Andreev auch durch das Gegeneinanderkämpfen des unbändigen Lärmens von Natur, Glocke und den Worten der Bibel, die der Pope in wachsender Festigung des Glaubens immer lauter vorliest, bis der Idiot ihn durch grelles Gelächter unterbricht.

Im letzten Kapitel der Erzählung bricht nun in der apokalypti-

schen Vision des Popen der sicherste und gefestigste Ort: Die Kirche. Die bisher in den Außenraum verbannten Elemente, wie die Nacht, dringen in sie ein, ebenso findet der Idiot - nun des Gehens mächtig - zu ihr Zutritt. Wieder findet also die Zersetzung des Innenraums statt, die hier im Wahnsinnsausbruch des Popen begründet ist.

Mit dem Einsturz der Kirche, der letzten Stätte der Hoffnung, korreliert das Zerbrechen der Persönlichkeit Fivejskijs, der immer mehr in den Zustand des Außer-sich-seins gerät. Damit wird deutlich, daß für Andreev nicht nur ein Zusammenhang zwischen dem Selbstverlust des Menschen und dem Aufbrechen eines an sich bergenden und gesicherten Raums besteht, sondern beide Momente sind Ausdruck für ein- und dasselbe Phänomen.

In diesem Zusammenhang nimmt der Wahnsinn einen wesentlichen Stellenwert in dem Werk Andreevs ein, und er kann weder in *Die Sturmglocke*, *Der Gedanke*, *Das Rote Lachen*, *Meine Aufzeichnungen* noch in *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* allein und in erster Linie "individualpsychologisch" gewertet werden, er bekundet vielmehr die Dekomposition des Menschen, auf den die "Auflösung von Metaphysik und die damit verbundene Zerstörung eines 'absolut' gesicherten Weltbildes"¹ vernichtend wirkt. "In diesem Sinne sind die Motive Wahnsinn, Selbstdestruktion und häufig auch Mord ... Ausdruck der Erfahrung einer 'zerrissenen Zeit'."² Die "zerrissene Zeit", die Dissoziation des Ich werden bildhaft umgesetzt in das Aufbrechen und die Zersetzung von geschlossenen Räumen. Gerade in Erzählungen wie *Der Gedanke*, *Meine Aufzeichnungen*, in denen die Schizophrenie und Ich-Spaltung der Erzähler-Ichs bis in die Struktur eindringen, erhält auch die Auflösung des vermeintlich sicheren Raums besonderen Aussagewert. Eindringlicher als bisher setzt Andreev hier den Raum als Zeichen ein. Beide Erzähler vergleichen ihre Ideen und ihre geistige Befindlichkeit explizit mit Raumvorstellungen, denen sie andere oppositionell

1 S. Vietta, H.G. Kemper, *Der Expressionismus*. (1975) S. 183-84.

2 Ebd. S. 184.

gegenüberstellen.

Hermetisch abgeriegelte Räume bilden den konkreten Raum: in *Der Gedanke* ist es die psychiatrische Haftanstalt, in *Meine Aufzeichnungen* das Gefängnis.

Während die Aufzeichnungen in *Der Gedanke* den Weg von der Freiheit ins Gefängnis nachvollziehend erzählen, bilden sie in *Meine Aufzeichnungen* den umgekehrten Weg ab, hier wird nur bruchstückweise über das Leben in der Freiheit vor dem Mord, der die Inhaftierung zur Folge hat, berichtet, dafür umgreifen zwei Drittel des Erzählten den Aufenthalt in der Unfreiheit, das letzte Drittel führt dann in die Freiheit, wo der Mathematiker durch eine exakte Reproduktion des Gefängnisses wieder seine Zuflucht in der Regelmäßigkeit und Begrenztheit sucht.

Entscheidend ist, daß sich in der Vorstellung des Erzählers das Gefängnis mit unterschiedlichen, einander konträren Konnotationen verbindet. Während das Gefängnis in *Der Gedanke* die übliche Bedeutung der Bedrohung der physischen und psychischen Freiheit meint, stellt der Mathematiker in *Meine Aufzeichnungen* dasselbe als den Hort der absoluten Sicherheit und Freiheit dar, der in seiner vollendeten Harmonie und Gesetzmäßigkeit auch den idealen Einklang von Psyche und Körper¹ gewährleistet.

Wie schon gezeigt wurde, ist der Ausgangspunkt der beiden Memoiren der Versuch, Gerichtsgutachter bzw. Leser davon zu überzeugen, daß die Ideen und Theorien der beiden Ich-Erzähler das Chaotische im menschlichen Leben zu bannen vermögen. Deshalb ist es ihr Ziel, ein Gedankengebäude zu errichten, dessen Grundmauern einem regelmäßigen und überschaubaren Plan folgen. Im Unterschied zu den anderen Erzählungen verbindet sich hier das Merkmal der Geschlossenheit zunächst mit dem Wert der Gesicherheit, die sich dann jedoch als Schein entlarvt.

Die Macht des Gedankens und die "nie schwächer werdende kalte Kontrolle des Verstandes" (II.107) sind die Voraussetzungen für die Durchführung der Idee Kerzencevs. Kühle Berechnung und kalkulierendes Planen bestimmen dabei sein Vorgehen. Das von der

¹ Vgl. III. 196-197.

Ratio diktierte Vorgehen ist solange durchführbar, wie sein Gedanke in sich gefestigt ist, "wie aus Stahl geschmiedet und ... bedingungslos hörig" (II.108). Dem pathetischen Ton seiner Ausführungen entspricht der Vergleich, der sich ihnen anschließt: "Wie ein scharfgeschliffener Degen wand er sich, stach, biss, zerteilte er die Gewebe der Ereignisse; wie eine Schlange kroch er lautlos in unerforschte, finstere Tiefen, die auf ewige Zeiten vor dem Tageslicht verborgen sind, sein Handgriff jedoch war in meiner Hand, in der eisernen Hand eines gewandten, erfahrenen Fechters. Wie willfährig, sorgfältig und hurtig war er, mein Gedanke, und wie liebte ich ihn, meinen Sklaven, meine dräuende Macht, meinen einzigen Schatz!" (II.108). Diese Aussage erhält im Text besonderen Stellenwert, da sie unter Beibehaltung des Grundvergleichs später den Zusammenbruch Keržencevs veranschaulicht.

Um den Zustand Kerženčevs kurz vor dessen Verhaftung zu charakterisieren, wird der Vergleich wieder aufgenommen. Diesmal erweitert er jedoch den Vergleich um einen neuen und wesentlichen Aspekt: der Zusammensturz des Gedankengebäudes und somit der Persönlichkeit. "Der einzige Gedanke zersplitterte in tausend Gedanken, und ein jeder von ihnen war mächtig, und sie alle waren feindlich. Sie kreisten in wildem Tanz und als Musik diente ihnen eine ungeheuerliche Stimme, lärmig wie eine Trompete, und sie drang irgendwoher aus einer mir unbekanntem Tiefe. Dies war der entlaufene Gedanke, die allerschrecklichste Schlange, denn sie verbarg sich in der Finsternis. Aus dem Kopf, wo ich ihn festzuhalten suchte, verschwand er in die geheimen Gänge des Körpers, in seine schwarze, unerforschte Tiefe. Und von dorthier schrie er wie ein Fremder, wie ein entlaufener Sklave, unverschämt und dreist, im Bewußtsein, daß er sicher war" (II.126).

Hier wird die Zersetzung des geschlossenen Inneren klar ausgesprochen. Der Innenraum gliedert sich nun in zwei Geschosse auf, das obere entspricht dem Bewußtsein, das untere dem Unterbewußtsein, das hier allein durch die negativen Adjektive "schwarze, unerforschte" (vgl. auch II.108) charakterisiert wird.

Kurz darauf nimmt Keržencev den Vergleich des Hauses, in dem

"irgendwelche rätselhaften Menschen" hinter verschlossenen Türen leben, dort wo sich das "Schicksal entscheidet" (II.126) zur nochmaligen Verdeutlichung seines Erlebnisses auf. Dreimal bemüht sich der Erzähler mit Hilfe des Vergleichs der Schlange, dann durch die räumliche Aufteilung von oben und unten, sowie der Konkretisierung am Beispiel des Hauses, seinen psychischen Zustand in der Nacht nach dem Mord darzulegen.

Die Vergleiche zeugen von der Deformation des Gedankens, der sich verselbständigend in die Tiefe zurück- und der Kontrolle Keržencevs entzogen hat. Die Metapher der Tür, die ja in vielen Erzählungen in ähnlicher Bedeutung verwendet wird, bedeutet auch hier die Sperre zum Geheimnisvollen und Unerklärlichen und weist damit auf die Tiefe zurück.¹

Die Überschaubarkeit seines mit Hilfe des Bewußtseins und Verstandes aufgebauten Gedankengebäudes verliert sich angesichts der Vielstöckigkeit. Während er eindimensional plant und vorgeht, sein Handeln sich nur an der Verwirklichung seiner für die Idee notwendigen Tat und der Beweisführung seiner Unschuld orientiert, übersieht er die Vieldimensionalität seines eigenen Wesens. Existierten für ihn ursprünglich nur zwei Möglichkeiten der Strafverfolgung, die jede für sich betrachtet eindeutig ist, "entweder Zwangsjacke oder Ketten", so tritt später ein Drittes hinzu, das "womöglich etwas Schrecklicheres als diese beiden zusammengenommen" (II.98) ist. Es ist die Unerklärbarkeit, ob fingierter oder authentischer Wahnsinn das auslösende Moment für seine Idee und den daraus resultierenden Mord war oder nicht. Bis zuletzt bleibt diese Frage für ihn unlösbar. Die anwachsende Ungewißheit schlägt sich jedoch nicht nur in den inhaltlichen Aussagen seiner Aufzeichnungen nieder, sondern auch in deren schriftlichen Abfassung. In seinem Bericht überlagern sich die Schicht des rationalen Kalküls und die der sich verlierenden Selbstkontrolle, letztere gleicht des öfteren Wahnsinnsausbrüchen. Die Dichotomie zwischen der Eindeutigkeit des Verbrechens und der Vieldeutigkeit der Ursachen bzw. der Motive sowie die

1 Vgl. O. Burghardt, Die Leitmotive bei L. Andrejev. (1940, ND 1968) S. 86-88.

Unbestimmbarkeit des Moments des Wahnsinns wird von den Gerichtsgutachtern jedoch nicht beachtet. Für sie gilt nur, den Verbrecher für das Verbrechen, das die Geschlossenheit des Gesellschaftssystems zu unterminieren droht, sühnen zu lassen. "Verbrecher und Verbrechen, das ist Ihre ewige Sorge, das ist die drohende Stimme des unerforschten Abgrundes, das ist die unerbittliche Verurteilung ihres ganzen, verstandesmäßigen und moralischen Lebens, und wie fest Sie auch Ihre Ohren mit Watte verstopfen mögen, es dringt durch, es dringt durch!" (II.136).

In *Meine Aufzeichnungen* wird das Gefängnis nicht als Stätte der Preisgabe der psychischen und geistigen Stabilität gezeigt, sondern offenbart sich als ideales Modell einer Welt, in der Harmonie und Regelmäßigkeit regieren. Hier kann sich nichts Rätselhaftes mehr hinter den verschlossenen Türen abspielen, da der umsichtige Mathematiker Gucklöcher für die Türen der Zellen erfunden hat. Jegliche Verstöße gegen Harmonie sind damit endgültig ausgeschlossen (III.203). Den täglichen Tageslauf zeichnet Geordnetheit aus und versetzt den Erzähler in ebenso große Begeisterung wie die humanitäre Rücksichtnahme bei den Hinrichtungen, die bewußt am Morgen erfolgen, um den Schlaf und die innere Ruhe der Gefangenen nicht zu stören. Seine Vorstellung von dem Gefängnis überträgt der Erzähler dann auf seine Gedanken und Gefühle, er gleicht sie einem gitterartig strukturierten System an, in dem weder Zufälle noch ein unvorhersehbares Schicksal denkbar sind: "Wieviele schwache Menschen wären an meiner Stelle ein Opfer des Wahnsinns, der Verzweiflung und des Grams geworden - ich hingegen besiegte alles! Ich habe die Welt transformiert; verlieh meiner Seele jene Form, die mein Gedanke erwünschte; allein in der Wüste arbeitend und vor Müdigkeit erschöpft, errichtete ich das regelmäßige Gebäude, in dem ich heute voller Freude und Ruhe - wie ein Zar - lebe. Zerstört es - und morgen werde ich ein Neues beginnen, und werde es, von blutigem Schweiß dann überströmt, erbauen!" (III.206f.). Die zukunftsungewisse Voraussage erfüllt sich, wenn auch weniger blutrünstig, später in der Freiheit. Der Unendlichkeit und Grenzenlosigkeit hilflos ausgesetzt, errichtet er sich ein exaktes Abbild des Gefängnisses.

Ausgehend von der Betrachtung des Raumes in seiner metaphori-

schen Verwendung, ist wiederum die Übertragung eines konkreten Raums, dessen Beschreibung hier umfänglicher als in den anderen Erzählungen gehalten ist, auf den seelischen und gedanklichen Bereich entscheidend. Kontrastiv zu dem Gefängnis stellt der Erzähler die Allegorie des Schlosses, gleich der Seele des Menschen, in dem das Chaos zersetzend wirkt, seinem Vorlesungs Publikum vor. Es ist die stark verkürzte Fabel des allegorischen Schauspiels *Schwarze Masken* (Černye maski, 1907), die Andreev hier wieder für die Dissoziation und Selbstzerstörung des Menschen aufnimmt. "Und jeder Mensch, wie ich es erfahren und gesehen habe, gleicht jenem reichen und angesehenen Schloßherrn, der ein prunkvolles Maskenfest in seinem Schloß veranstaltete und das Schloß mit Feuern erleuchtete; und von überall kamen seltsame Masken herbei, und sich freundlich verneigend, begrüßte sie der Herr und fragte vergeblich, wer sie seien; und es kamen neue, immer seltsamere, immer entsetzlichere und schwankend vor Müdigkeit und Angst verneigte sich der Herr immer freundlicher. Sie aber lachten und flüsterten heimlich eigenartige Worte über das ewige Chaos aus dem sie kamen, unterwürfig dem Ruf des Herrn folgend. Und die Feuer brannten in dem Schloß - und es brannten im Schloß die Feuer - und weithin leuchteten die Fenster, den Gedanken an das Fest verkündend, und immer liebenswürdiger, immer tiefer, immer fröhlicher verneigte sich der wahnsinnig werdende Herr" (III.223).

In seinem Bestreben, möglichst keine unverständlichen und dunklen Stellen im Text zu lassen, schließt der Erzähler die Aufschlüsselung der Allegorie in einer Fußnote an: "Das Schloß ist die Seele; der Herr ist der Mensch, Herrscher seiner Seele; die seltsamen Masken sind die Kräfte, die in der Seele des Menschen wirken und in deren geheimnisvolles Wesen er niemals einzudringen vermag" (III.223).

Die Bedeutung der kerkerhaften Geschlossenheit verbindet sich also auch mit dem Schloß. Wie konstant dieser Vergleich in den Erzählungen Andreevs ist, zeigt folgende Textstelle in *Der Gedanke*: "Mein Schloß wurde zu meinem Gefängnis. In meinem Schloß fielen die Feinde über mich her. Wo gibt es denn Rettung? In der

Unzugänglichkeit des Schlosses, in der Dicke seiner Mauern liegt mein Verderben. Keine Stimme dringt nach aussen. Und welcher Mächtige wird mich retten? Niemand. Denn niemand ist mächtiger als ich; ich aber, das ist der einzige Feind meines 'Ich' (II.134).¹

Andreev bewahrt also in den thematisch und motivisch sich gleichenden Werken wie *Der Gedanke*, *Meine Aufzeichnungen*, *Schwarze Masken* die Gleichsetzung des Schlosses mit der menschlichen Psyche. Auch diese wird zu einem ausweglosen Kerker, sobald der Mensch wegen übersteigerter Rationalität und "dogmatischen Überzeugungen das freie und launenreiche Spiel seines inneren 'Ich' hemmt"². In demselben Zusammenhang äußert Andreev, daß er gerade den Gedanken als solchen für einen "bösen Scherz des Teufels gegenüber dem Menschen"³ erachte. Der "sich verlierende Nimbus der Persönlichkeit, die sich in ihrem 'Ich' verschlossen hat"⁴, ist in der verstiegenen Ausschließlichkeit eines Gedankens begründet, der die Mannigfaltigkeit des Ich auf einen Bereich allein reduziert wissen will.

Die unbedingte Ichbezogenheit bildet nun eine weitere Variante der vielfältigen Determination des Menschen, die aus dem wechselseitigen Verhältnis von äußerem und innerseelischem Beingtsein resultiert. Der Mensch, um den Zwängen zu entgehen, begibt sich wiederum in ein selbstgeschaffenes Regelsystem.

Aus den hier analysierten Beispielen wird ersichtlich, daß Andreev gerade in Erzählungen, in denen der Zusammenbruch des Menschen dargestellt wird, keinen Raum entwirft, der, mit eindeutig positiver Bedeutung versehen, den Menschen vor dem Dissoziationsprozeß schützen kann. Vielmehr veranschaulicht er, wie vermittels der Fixierung von Wertvorstellungen und dem Versuch, sich von ihnen zu befreien, der begrenzte Raum eine Entgrenzung er-

1 Diese im Original weitaus umfänglichere Textstelle kann wohl als der Ursprung für die Parallelstellen in *Meine Aufzeichnungen* und *Schwarze Masken* gelten.

2 Gor'kij i L. Andreev. Neizdannaja perepiska. In: Literaturnoe nasledstvo 72. 1965 S. 373.

3 Ebd. S. 373.

4 L. A. Iezuitova, L. Andreev i M. Garšin. In: Vestnik leningr. u-ta 2.1964. 8. S. 106.

führt, die die Zerstörung der Persönlichkeit des Menschen, jedoch nicht die Sprengung des Raums verursacht.

Zwei späte Erzählungen, die in dieser Hinsicht eine Ausnahme bilden, da sie die seltene Befreiung des Menschen aus seiner kerkerhaften Seinsweise verdeutlichen, sollen hier abschließend betrachtet werden.

In *Lazarus* und *Die Sieben Gehenkten* wird die Möglichkeit entworfen, der ausschließlich destruktiven Gewalt des Todes zu ent-rinnen.

Entscheidend ist in diesen Erzählungen das Zusammenspiel von Endlichkeit und Unendlichkeit. In *Lazarus* verbindet sich die Vorstellung der leeren Unendlichkeit, die synonym für den Tod steht, einerseits mit der Wüste, andererseits mit dem Blick Lazarus'. Vorrangig ist der Blick, der die Menschen zwingt, in dem scheinbar gesicherten Lebensraum eine inhärente Grenzenlosigkeit zu erkennen. Die Geschlossenheit wird aufgebrochen, und zersetzend dringt Desorientierung in das menschliche Leben ein. "Ein und derselbe Schatten hatte sich in die Seelen gesenkt und der alten, bekannten Welt ein neues Aussehen verliehen" (III.93). Den zerstörerischen Augen kann nur der "göttliche" Augustus standhalten, da er sich seines Verantwortungsgefühls gegenüber dem Volk bewußt wird.

Ähnliches vollzieht sich bei Werner in *Die Sieben Gehenkten*. Die plötzliche Erkenntnis, daß der Liebe gegenüber den Menschen keine Grenzen gesetzt sind, erlöst den Misanthropen aus seiner Todesverachtung und befreit ihn dann von der Todesfurcht. Das Grauen vor dem Tod veranschaulicht Andreev in der gleichen Erzählung unterschiedlich. Bei dem Gouverneur und den beiden Kriminellen verkörpert es sich in dem Eindringen des Todes in die geschlossenen Räume. "Da in der Ecke steht er und geht nicht weg - kann nicht weggehen wie ein gehorsamer Soldat, den ein unbekannter Wille und Befehl dort zur Wache aufgestellt hat" (IV.4). Die Vorstellung der Anwesenheit des Unendlichen in einem endlichen Raum, die Andreev schon in der frühen Erzählung *Im Keller* sinnbildlich eingesetzt hat, entspricht der zersetzenden Macht des Blickes von Lazarus. Der Gedanke an den Tod, von dem sich der Gouverneur nicht losreißen kann, bewirkt den Zusam-

menbruch seiner Gefaßtheit, die Andreev nicht nur auf die seelischen und geistigen Kräfte sondern auch auf den physischen Bereich überträgt.¹

Die Erfahrung und das Bewußtsein der bedrohenden Enge und ausweglosen Todeszellen nimmt Andreev parallel sowohl bei Janson als auch bei Cyganok wieder auf.² Bei allen drei Schicksalen wird dadurch jedoch kein gedanklicher Prozeß ausgelöst, der sie auf sich selbst zurückwirft. Durch die Verengung des Raums verdeutlicht Andreev allein die Angst, die die drei Menschen zwar nicht wie den Terroristen Vasilij in den Wahnsinn treibt, sie jedoch zutiefst beunruhigt und quält.

Dieser Furcht steht die euphorische Stimmung der Terroristen Musja und Werner kontrastiv gegenüber. Für beide öffnet sich der Raum zu einer grenzenlosen Weite, die nur im Gefühl der Beglückung möglich ist. Besondere Betonung erfährt dabei die Raumdarstellung bei Werner. Schon bei seiner einführenden Charakteristik vergleicht Andreev Haltung und Auftreten Werners folgendermaßen: "Wenn man ein Gesicht verschließen kann, wie eine Tür, so hatte der Unbekannte sein Gesicht wie eine eiserne Tür mit einem eisernen Vorhängeschloß verschlossen" (IV.10). Auch hier verweist der Türvergleich auf die Schwierigkeit, den Charakter und das Verhalten des Mannes zu erschließen, erhält aber zusätzlich - auf die zukünftige Bewußtseinshaltung Werners bezogen - funktionalen Wert, denn wie es die Überschrift seiner Erzählzelle ankündigt, fallen die Mauern. Es findet eine absolute Transformation statt, die sich in der Öffnung des Raumes und seinem Gefühl der Befreiung aus einem Gefängnis bekundet: "Und diese Freiheit - als sei ich nicht im Gefängnis, sondern käme gerade aus einem Gefängnis, in dem ich mein Leben lang gesessen habe" (IV.51).

1 "und diese Bomben rissen den Körper in Fetzen, verspritzten das Hirn an die schmutzigen Ziegelsteinmauern, stießen die Zähne aus dem Zahnfleisch. Und diese Erinnerungen bewirkten, daß der eigene, dicke, kranke, unruhig auf dem Bett liegende Körper schon fremd wurde, der flammenden Kraft der Explosion schon anheimfiel, und es schien, als lösten sich in den Schultergelenken die Arme vom Körper, als fielen die Zähne aus, als spalte sich das Gehirn in kleine Teile, als erstarrten die Beine und lägen still ... ergeben wie bei einem Toten" (IV.4).

2 Vgl. IV. 20 und 24.

Entsprechend dem Prinzip der Steigerung von einer Erzählzelle zur anderen erfolgt die Raumentgrenzung bei Werner nicht unvermittelt, sondern kündigt sich schon bei Musja an. Nur daß sie hier noch keine so nachhaltigen Konsequenzen für die Persönlichkeitsstruktur zeitigt wie dann bei Werner.

Variation und Steigerung erreicht Andreev dadurch, daß er die Raumaufhebung mit zwei verschiedenen Sinnesbereichen verbindet. Während das Glockenspiel und die Musik einer Militärkapelle für Musja die Mauern durchscheinend werden läßt, eröffnet sich Werner optisch die Unendlichkeit: "Und die Mauern, Raum und Zeit zerbrachen unter dem Ungestüm des alldurchdringenden Blicks, und er schaute weit in die Tiefe des Lebens, das er verließ" (IV.52).

Beide Erfahrungsaugenblicke unterstreicht Andreev durch das Moment des Schwebens und Hinaufsteigens. Dieser Aspekt des Schwebens bzw. des Fliegens ist in den Erzählungen häufiger anzutreffen. Schon in *Meine Aufzeichnungen* klingt es an, in *Der Flug* bildet es dann das Thema. Während der Ich-Erzähler in *Meine Aufzeichnungen* sich hartnäckig gegen die Hoffnung und den Glauben, die Grenzen durch das Fliegen überwinden zu können, ausspricht und den Vorschlag äußert, "ob die absolute Unbeweglichkeit" nicht sinnvoller sei als das "trägerische Flattern in einem Käfig" (III.199), arbeitet Andreev in *Der Flug* die Hoffnung auf die Überwindung des "Käfig" gleich Leben aus und läßt den Flieger in seiner Sehnsucht nach dem unendlichen All nicht mehr in das Leben zurückkehren.

Abgewandelt äußert sich das Emporschweben in *Die Sieben Gehentten*. Bei Musja wird es wiederum durch die Musik, die Glockentöne ausgelöst, die sie "mit einer durchsichtigen Wolke" umhüllt, emportragen, "in die Höhe dorthin, wo die Zugvögel ziehen und rufen wie Herolde" (IV.39). Die ausgeglichenen und überhöhten Vergleiche entsprechen der Konzeption der Erzählzelle um Musja, in der Andreev nicht mit harten Kontrasten arbeitet, sondern die ihr innewohnende Harmonie und die erlebte Unsterblichkeit in der Bildsprache manifestiert.

Die Bewußtseinserweiterung Werners wird auch mit dem Bild des in die Höhe Schwebens verdeutlicht. Hier impliziert es indes die Loslösung von einer negativ besetzten und so verstandenen Wirk-

220

lichkeit. "Alles Kleine, Schmutzige und Böse, das ihn die Menschen verachten ließ und zuweilen sogar einen Widerwillen gegen das menschliche Antlitz auslöste, verschwand vollkommen: so verschwinden für einen Menschen, der im Luftballon aufsteigt, der Schmutz und der Staub in den engen Gassen des verlassenen Städtchens, und das Häßliche wird schön" (IV.52).

Nur selten verweist Andrejev in seinem Werk auf solch eine positive Möglichkeit der Bewußtseinserweiterung des Menschen, ebensowenig wie die Entgrenzung des Raums, als positive Aussage, die keiner Sprengung, sondern einer Erweiterung gleicht, nur selten geschildert wird.¹ Maßgeblich ist die Zersetzung eines an sich geschlossenen Raums, der Ausdruck für die Struktur der Wirklichkeit mit ihren starren Normen ist, und aus der es für Andrejev keine Fluchtmöglichkeiten gibt, es sei denn durch den Tod.

Mit der Auflösung des Raums verbindet sich meist die Dissoziation des Menschen. Der Raum wird daher nie allein in seiner objektiven Gegebenheit eingesetzt, sondern immer besteht eine enge Korrelation von Raum- und Persönlichkeitsstruktur.

¹ Vgl. die Ausnahmen *Am Fluß*, *Ein Raubüberfall stand bevor*, *Im Frühling*.

IV. FIGURENDARSTELLUNG

Zumeist steht in den Erzählungen Andrejevs eine Figur im Mittelpunkt der Handlung. Diese Zentralfigur profiliert sich gegenüber den anderen, sie ist Träger des Geschehens bzw. der Handlung. Diese geht von ihr aus, ist auf sie zugeschnitten, während die Nebenfiguren als Stützfiguren zu betrachten sind. Ihr funktionaler Stellenwert liegt in ihrer Relation zu der Zentralfigur, sei es, daß sie an den Modifikationen, die sie erfährt, teilhaben, sei es, daß sie mit kontrastiven Funktionen besetzt sind. Daneben finden sich Randfiguren, die dazu dienen, das Milieu oder allgemeine Zustände zu verdeutlichen. Diese Neben- oder Randfiguren unterscheiden sich in allen Erzählungen dadurch von den Zentralfiguren, daß sie weniger vielschichtig, gleichsam flacher erzählt sind.

Die folgende Analyse geht wieder von der grundlegenden Unterscheidung zwischen den Erzählungen der statischen und dynamischen Erzählweise aus. Dabei steht nicht die vergleichende Betrachtung von Zentral- und Nebenfiguren im Interessenzentrum, sondern die Untersuchung der jeweils profilierten Figuren, die in die Gruppe der Komplexen und die der Nichtkomplexen untergliedert werden können. Soweit die Neben- und Randfiguren die Gestaltung der Zentralfiguren zu erleuchten vermögen, werden sie vereinzelt in die Analyse einbezogen. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn die funktionalen Nebenfiguren an der Bildung der Hauptfiguren teilhaben. Dabei können sie eine ihrer Wesenskomponenten versinnbildlichen, und durch ihre Präsenz oder ihr Eintreten in die Handlung die Hauptfigur in ihrer Komplexität abrunden. Sie haben dann einen funktionalen Wert, der, zusammenhängend mit der Untersuchung der Zentralfiguren, Merkmale zeigt, die für deren Charakteristik entscheidend sind.

Die These, Andrejev habe seine Figuren bar jeglicher Individualität gezeichnet, durchzieht die Sekundärliteratur seit den 20er Jahren bis heute.

Woodward bietet gleichsam die bestätigende Zusammenfassung dieser Meinungen: "In the course of their transition from the grey,
222

mundane reality from which they appear to be drawn to their position in the philosophical scheme, most of his characters are shorn of the peculiarities which distinguish a genuine human personality; for the most part, they remain transparent 'membranes'. On the few occasions when detailed physical portraiture is encountered in his stories, ... the image obtained is wholly a creation of the fantasy, each individual feature representing a graphic illustration or indicator of the character's role in the scheme. The principle of the strictest relevance to the thesis determines the selection of features and traits."¹

Abgesehen von den definitorischen Ungenauigkeiten, - denn wie kann ein "Charakter" in dem Übergang von der "Realität" in ein "philosophisches Schema" zur "transparenten Membrane" werden, oder begegnet man "individuellen Merkmalen" so dienen sie nur einer illustrativen und hinweisenden Funktion -, orientiert sich Woodward zu sehr an einer äußerlich ablesbaren Charakterisierung. Seinen Überlegungen legt er dabei Kriterien zugrunde, die weniger den einzelnen Texten als einer textexternen Realitätsvorstellung entnommen sind. Daher kommt er zu der Feststellung, es fehle den Figuren die "Besonderheiten", die "eine echte menschliche Persönlichkeit" ausmachen.

Ferner klingt bei ihm die Fragestellung Individuum oder Typ an, die er zugunsten des Typ entscheidet, da Andreev eine mehr oder weniger schematische Zeichnung der Figuren vermitteln will. Bei der textinternen, vergleichenden Personenanalyse gelangt Woodward zu dem Schluß, daß diejenigen Figuren, die, wie z.B. Ivan Porfirič oder der Idiot in *Vom Leben Vasilij Fivejskijs*, detaillierter und umfassender geschildert sind, ausschließlich "Produkte der Phantasie"² seien. Ungeachtet dessen, daß die quantitative und qualitative Deskription des Popen die von Ivan Por-

¹ J.B. Woodward, *Structure and Characterisation in the stories of L. Andreev*. In: *Scando-Slavica* 1969.15. S. 16-17.

Vgl. auch K. Drjagin, *Ekspressionizm v Rossii*. (1928); B.V. Michajlovskij, *Put' L. Andreeva*. In: *Izbrannye stat'i*. (1969) S. 383; T.I. Kulova, *Tvorčeskie iskanija L. Andreeva*. In: *Kritičeskij realizm XX veka i modernizm*. (1967) S. 263.

² J.B. Woodward, aaO S. 16.

firič und des Idioten übertrifft, drängt sich die Frage auf, inwieweit sie eher als der Pope eine Kreation der Phantasie sein sollen. Es ist denkbar, daß das Interview zwischen Klejnborn und Andreev¹ Woodward in seinen Annahmen bestätigt hat. Denn Klejnborn verweist nachdrücklich auf die auffallenden Ähnlichkeiten zwischen dem fiktiv erzählten Popen und einem Geistlichen aus seinem Heimatort. Die zufälligen Übereinstimmungen zwischen der historischen und der fiktiven Figur begründen sich laut seiner Aussage, nicht allein in ihren Schicksalen, die parallele Verhängnisse aufweisen, sondern auch in ihrer täuschenden physiognomischen Ähnlichkeit. Gewiß, die Übereinstimmungen sind zufällig, da Andreev den Geistlichen nicht kannte, doch verdeutlicht dieses Beispiel, daß es ihm, trotz aller Gegenbeispiele, gelungen ist, nicht nur ein "durchsichtiges Membran" in der fiktiven Gestalt des Popen und kein allzu konstruiertes Menschen-schicksal darzustellen, sondern eine Figur, die, ungeachtet der zweifelsohne extrem zugespitzten existentiellen Situation, noch glaubwürdig ist. Dieses Ziel verfolgte er aber bei der Konzeption seines Popen; er beabsichtigte, "einen sehr weit verbreiteten Typ des gläubigen Christen"² zu schildern.

Schon zu Lebzeiten ist Andreev immer wieder vorgehalten worden, daß er sich bei der Gestaltung seiner Figuren nicht an der Wirklichkeit orientiere und sie derart verzerre, daß jeder Bezug zu ihr verloren gehe.³ In dem erwähnten Interview mit Klejnborn nimmt Andreev auch zu diesem Vorwurf Stellung: "Ich vergöttere

1 L. Klejnborn, Vstreči. L. Andreev. In: Byloe 1924.24. S. 168-179.

2 Pis'ma L. Andreeva k M.P. Nevedomskomu. In: Iskusstvo 1925.2. S. 266-267.

3 Vgl. z.B. das Vorwort Gor'kij's zu Andreev's Roman *Saška Žegulev*. "Er fing an, in die Seele der russischen Menschen, die Philosophie der deutschen Pessimisten eindringen zu lassen. Mir persönlich scheint es, daß die von ihm dargestellten russischen Menschen wegen dieser Impfung wesentlich in ihrer Vitalität verloren, manchmal beraubte sie der Autor sogar vollständig ihres Charakters lebendiger Menschen, und sie nahmen bei ihm das Wesen von Puppen an, gekleidet in die schwarzen Mantilles des kosmischen Pessimismus. (Vor L. Andreev wies die russische Literatur, die ein außergewöhnlich exakter Spiegel der Wirklichkeit ist, unter ihren Helden keine Menschen auf, die an dieser philosophischen Krankheit litten)."

Predislovie Gor'kogo k romanu Andreeva *Saška Žegulev*. In: Gor'kij i L. Andreev. Neizdannaja perepiska. In: Literaturnoe nasledstvo 72. 1965 S. 403.

nicht die Natur, das ist wahr; ich liebe das Erfundene."¹

So sind auch die Figuren in denjenigen Erzählungen, deren Erzählstoff auf realhistorische Vorkommnisse zurückführbar ist, wie z.B. *Der Gouverneur*, *Die Sieben Gehenkten* keine Abbilder von historischen Modellen, sondern fiktive Personen, die nur kraft ihrer Darstellung existieren.

Zu Recht erwähnt Woodward den Faktor der in der Personenbeschreibung und -charakteristik eingesetzten funktionalen Mittel und relevanten Merkmale. Hierin folgt Andreev der Tradition Dostoevskijs², Garšins³ und Čechovs, in deren Werken in zunehmendem Maße die äußerliche Deskription oder rein illustrative Beschreibung der Zentralfiguren zurücktritt. Ähnlich wie bei Čechov dominieren bei Andreev "immer nur jene Züge der Außenseite, die für das seelische Porträt der dargestellten Person wesentlich sind, die uns ahnen lassen, was hinter ihnen steht, uns stimmen, auch sie sind Mittel zum Zweck, sind der Stimmung des Ganzen streng untergeordnet"⁴.

Das unterscheidet Andreev und die eben genannten Autoren von Turgenev, zu dessen Figurendarstellung P. Heyse allzu kritisch bemerkte, daß er "seine Figuren von vornherein mit einer ausführlichen Beschreibung ihres Äußeren" einführe, und "ehe wir noch für ihren Charakter und ihre Handlungsweise irgendein Interesse gefaßt haben, haben wir kein Bedürfnis, ihr genaues Signalement uns einzuprägen"⁵. An anderer Stelle behauptet Heyse, daß für Turgenev "der Mensch in erster Linie, das Schicksal in zweiter Linie"⁶ stehe. Eine ähnliche Auffassung kann der folgenden Äußerung von Andreev, die er im Zusammenhang der "pornographischen" Literatur russischer Schriftsteller wie Arcybašev,

1 L. Klejnborč, *Vstreči*. L. Andreev. In: *Byloe* 1924.24. S. 169.

2 Vgl. M. Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. (1971) S. 53.

3 Vgl. L. Stenborg, *Studien zur Erzähltechnik in den Novellen V.M. Garšins*. (1972).

4 H. Halm, *A. Tschechows Kurzgeschichten und deren Vorläufer*. (1933) S. 129.

5 P. Heyse, *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse*. (1901) S. 356.

6 Zit. nach K.E. Laage, Th. Storm und I. Turgenjew. (1967) S. 45.

Kamenskij und auch Kuzmin tat, entnommen werden. "Turgenev, z.B. beschreibt nichts außer dem Gesicht der Frau. Leidenschaftlich malt er das Gesicht aus, die Gestalt hingegen nicht. Nun, Arcybašev macht es umgekehrt. Er beginnt mit den Hüften, beschreibt alles genau und hält bei der Brust ein."¹ Andreev lehnt also einerseits die allzu reduzierte, andererseits die allzu tendenziös gefaßte Beschreibung der Figuren ab.

In seinen Erzählungen finden sich nur selten zusammenhängende und ausführliche Deskriptionen des Äußeren der Figuren. Blockschilderungen kommen im wesentlichen nur bei Nebenfiguren oder bei nichtkomplexen Hauptfiguren vor, während sich bei den komplexen Figuren die Beschreibung und die Charakterisierung vornehmlich mosaikartig zusammensetzen.

Der Personenbeschreibung unterliegt nicht die Intention, das spezifische Bild eines typischen Vertreters einer bestimmten sozialen Ordnung, einer festgelegten Gesellschaftsklasse oder verschiedener Berufskategorien wiederzugeben. Andreev schreibt "über den Russen, den Römer, den Spanier ... ganz allgemein über den Menschen"². Es entspricht seiner Intention, im Einklang mit seiner Suche, den wahrhaften, eigentlich Sinn des Lebens aufzuschlüsseln, Gestalten zu entwerfen, deren Einstellung und Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, deren Selbsterkenntnis und Dissoziationsprozesse als Funktionen zur Entdeckung dieser Wirklichkeit eingesetzt werden. Dabei interessiert ihn weniger das Äußere des Menschen als die Beschaffenheit des Menschen "in seinem geistigen Wesen"³. "Die Kunst gleicht dem Leben so wie der Weinstock dem Wein, so hat es wohl Grillparzer gesagt. Das Leben der Gesellschaft, das Leben des einzelnen Menschen geben dem Künstler die Säfte nur im verborgenen Zustand, und schon ist es seine Aufgabe, sie aus dem Beobachteten herauszupressen. Das Land und die Natur geben mir in der bildenden Kunst wie auch in der Literatur nur das Material, und ich überarbeite es in meinem Laboratorium, das Neue aber gleicht und gleicht auch wieder-

1 V.V. Brusjanin, L. Andreev. *Žizn' i tvorčestvo*. (1912) S. 78.

2 Ebd. S. 14.

3 Ebd.; vgl. K. Čukovskij, *Sovremennik*. (1967) S. 302.

um nicht dem Leben. Wer aber weiß, wann die Kunst vollkommener ist - dann, wenn sie der Wirklichkeit angenähert ist, oder - dann, wenn sie durch die Phantasie des Künstlers von ihr entfernt wird?"¹

Andreevs Meinung zufolge, ist die Kunst befähigt, die Quintessenz des menschlichen Daseins wiederzugeben. Dieses impliziert die verstärkte Akzentuierung der inneren Vorgänge, vor allem die der psychischen Dispositionen des Menschen. Aus diesem Grund werden im folgenden die Figuren primär aus ihrer psychologischen Darstellung erfaßt, um ihre personale Struktur herauszuarbeiten.

Der Begriff personale Struktur bildet sich aus dem Zusammenspiel der verschiedenen Schichten im menschlichen Wesen, die Andreev in einem Gespräch mit seinem Bruder Andrej definiert hat. "Leonids Auffassung entsprechend gliedert sich die Seele in drei ungleichartige Teile, in den größten, das Unbewußte, der bei allen Menschen gleich ist, in das Unterbewußtsein und in das Bewußtsein selbst. 'Wir sind alle gleich' - rief Leonid aus, als er über den Bereich des Unbewußten sprach.- In diesem Bereich sind die Erscheinungen, Ablagerungen von Jahrtausenden aufbewahrt, in ihm sind die Bestandteile und alle möglichen Kombinationen einer Komponente vergangener Leben. Es ist ein immenser Lagerplatz der Erfahrung. Und jene Bilder, die das Talent schafft, sind reale Erfahrungen der Vergangenheit: die realen Erlebnisse der Gesamtsumme von Leben, die als Teile in den Grund der Seele - das Unbewußte - eingehen. Wenn nun plötzlich der Bereich des Unbewußten beleuchtet wird, wird sich das ganze Geheimnis des menschlichen Lebens zeigen, die gesamte Welt!... Gleichermäßen reich und groß ist bei allen das Unbewußte; seine Schätze entdeckt es dem Bewußtsein nur bei wenigen besonders gelungenen Verbindungen mit ihm. Eine wichtige Rolle spielt - Leonids Meinung nach - das Unterbewußte und dessen Ausmaße; es ist die Grenze von Dunkel und Licht, und je größer es ist, um so leichter kann das Bewußtsein die grandiosen Umrisse der im Unterbewußtsein verborgenen Schätze wahrnehmen. Das Unterbewußt-

1 V.V. Brusjanin, L. Andreev. Žizn' i tvorčestvo. (1912) S.14.

sein ... ist ein halberleuchtetes Zimmer."¹

Die personale Struktur setzt sich also aus diesen drei Bereichen zusammen. Als ideale, ausgewogene Einheit ist sie in keiner der Figuren existent. Durchweg überwiegt die eine oder andere Schicht. Wobei Andreev nur in wenigen Erzählungen - z.B. in *Finsternis*, in *Saška Žegulev* - andeutend auf den Bereich des "kollektiven" Unbewußten hinweist.

Die folgende Analyse wird daher das primäre Verhältnis zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein in den Figuren untersuchen.

¹ Es ist wahrscheinlich, daß Andreev zu dieser stufenartigen Auffassung vom menschlichen Wesen durch die Lektüre von E. von Hartmanns "Philosophie des Unbewußten" angeregt wurde. Neben A. Schopenhauer hat er besonders aufmerksam E. von Hartmann gelesen. Vgl. Gor'kij i L. Andreev. Neizdannaja perepiska. In: Literaturnoe nasledstvo 72.1965 S. 402 und 406.

In seiner "Philosophie des Unbewußten" gliedert Hartmann das Unbewußte in "das relativ Unbewußte und das absolute Unbewußte" auf. (Ders., aaO (i923) Bd.1. XXXVIII). Andreevs Definition des Unbewußten deckt sich mit dem "absoluten Unbewußten", das Unterbewußtsein mit dem "relativ Unbewußten". In seinem Artikel "Bedeutung und Probleme der Andrejev-Forschung" geht L. Karancsy auf die gedanklichen Parallelen zu S. Freud und C.G. Jung ein. "Es ist wohl wahr, daß einzelne theoretisch-psychologischen Gedankengänge Andrejevs über den Aufbau der Seele, vom Verhältnis des Bewußten, des Unbewußten und des Unterbewußten und von der Rolle dieses Verhältnisses im Seelenleben so anmuten wie irgendeine, den Freudismus popularisierende Zusammenfassung. Gleichzeitig steht aber das tiefenpsychologische Interesse Andrejevs in seinen belletristischen Werken eher zu der Abzweigung der Psychoanalyse im Sinne Jungs, den der Schriftsteller noch nicht kennen bzw. benutzen konnte. ... Es kann also beinahe als sicher angenommen werden, daß die "Freudschen" Züge seiner psychologischen Methode (so z.B. das Verkünden der Macht der Geschlechtlichkeit und der Instinkte, die Steigerung der seelenschildernden Rolle der Träume und Visionen, die Problematik der Todeswünsche), aber auch die "Jungschen" Elemente (das Kollektiv-Unbewußte, die mystische "Urerfahrung", der philogenetische Erbstoff usw.) von der Psychologie unabhängig entstanden." (Ders., aaO In: Studia Slavica 1969. 15. S. 257.

Da mir die Dissertation von Karancsy, die sich mit diesem Aspekt detaillierter auseinandersetzt, nicht zugänglich war, ist ein inhaltlicher und methodischer Vergleich mit der folgenden Untersuchung nicht möglich gewesen.

1. Komplexe und nichtkomplexe Figuren

Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß die Unterscheidung in komplexe und nichtkomplexe Figuren nicht mit der Differenzierung in Haupt- und Nebenfiguren übereinstimmt, sondern daß es sich um zwei verschiedene Darstellungstypen der Hauptfiguren handelt.

Beide Modelle können nicht werkgeschichtlich abgeleitet werden, da sie während der gesamten Schaffenszeit Andrejevs nebeneinander vorkommen. Dennoch finden sich, etwa ab 1902, parallel zu der verstärkt existentiellen Thematik, die vornehmlich in den Erzählungen der dynamischen Erzählweise zu finden ist, vermehrt die komplexen Figuren. Beispielhaft sind hierfür wieder *Der Gedanke*, *Vom Leben Vasilij Fivjejskijs*, *Das Rote Lachen*, *Der Gouverneur*, *Judas Ischariot*, *Meine Aufzeichnungen* etc.; während für die nichtkomplexen Figuren diejenigen der statischen Erzählweise exemplarisch sind.

In der sowjetrussischen Forschung hat sich in jüngster Zeit vor allem L. Pivazjan mit der Figurenkonzeption Andrejevs beschäftigt¹, da sie die Figurenkonzeption als "eines der wichtigsten Probleme des Andrejevschen Werkes"² ansieht. Jedoch deutet sie nur vage seine Methode an, die sich - ihrer Meinung nach - durch "tiefe Psychologie"³ auszeichne und die "man als eigenständige dramatische Psychoanalyse qualifizieren kann. Dabei charakterisiert Andrejev die Konzentration auf irgendein beliebiges Gefühl des Helden, vermöge dessen er den Sinn des tragischen Konflikts zwischen der Persönlichkeit und der Wirklichkeit aufzudecken sucht."⁴

In ihrem Aufsatz verfolgt sie diese These nicht weiter, konzentriert sich vielmehr auf die Frage nach den "aktiven" oder "passiven" Gestalten. Diese These soll kurz angeführt werden, da

1 L.A. Pivazjan, *Idejno-chudožestvennyje osobennosti tvorčestva L. Andrejeva*. Diss. (1973). Leider konnte diese Arbeit nicht eingesehen werden.

2 Dies., *Avtoreferat*. (1973) S.7.

3 Ebd. S. 6.

4 Ebd., S. 6.

sie zwei Momente anspricht, die auch in den folgenden Beobachtungen anklingen, jedoch wegen ihrer Ungenauigkeit nicht weiter ausgeführt werden. Pivazjan unterscheidet zwei polare Konzeptionen: die erste ist die des passiven Menschen, der dem Schicksal, das erbarmungslos mit ihm verfährt, machtlos ausgeliefert ist¹; die zweite entwirft den aktiven Menschen, der das Leben bejaht². Beide Konzeptionen sind nach Pivazjan Resultate persönlicher Erfahrungen des Autors, die einerseits "fatalen Verirrungen" gleichen, andererseits stark von augenblicksgebundenen "persönlichen Stimmungen"³ bestimmt werden. Darüber hinaus spricht sie den Darstellungen eine "ernste künstlerische Bedeutung"⁴ ab, sobald sich "pathologische Züge"⁵ nachweisen lassen.

Ihre weiteren Ergebnisse gleichen im wesentlichen der Unterscheidung Welleks und Warrens zwischen der "statischen" und "dynamischen" Charakterisierung⁶ der Figuren, ohne daß sie detailliert die bei Andreev verwandten Verfahren nennt.

Ungeachtet ihrer richtigen Feststellungen, sollte sich die Analyse der Personen an der Komplexität ihrer Gestaltung orientieren, d.h. an dem Problem, inwieweit Andreev die von ihm genannten Schichten in ihnen manifest und wirksam werden läßt.

Um die "Wahrheit des Lebens" zu finden und zu extrapolieren, versetzt er seine Figuren in Situationen, mit denen sie nicht vertraut sind, oder er läßt sie zu Außenseitern werden, die sich gegen die scheinbar bergende Gesellschaft erheben. Im ersten Fall setzen sie sich weit weniger als im letzten bewußt mit der Wirklichkeit auseinander. Der Aspekt des Bewußtseins spielt jedoch die entscheidende Rolle und wird daher zum Unterscheidungs-

1 Vgl. auch L.A. Iezuitova, Rasskazy L. Andreeva. In: Uč. zap. Leningrad. gos. u-ta 72.1968. 339 S. 161.

2 Vgl. ebd. S. 160.

3 L.A. Pivazjan, Chudožestvennoe svoeobrazie povestej i rasskazov L. Andreeva. In: Molodoj naučnyj rabotnik 1971.1. S. 92.

4 Ebd. S. 93.

5 Ebd. S. 93.

6 R. Wellek, A. Warren, Theorie der Literatur. (1972) S. 237.

faktor zwischen den beiden Figurenreihen.

"Das Leben ist psychologischer geworden, wenn man das so ausdrücken darf. In der Reihe der primären Leidenschaften und der 'ewigen' Helden ...: der Liebe und des Hungers - erstand ein neuer Held: der Intellekt. Nicht der Hunger, nicht die Liebe, nicht der Ehrgeiz, sondern der Gedanke - der menschliche Gedanke in seinen Leiden und Freuden, im Kampf, das ist der wahre Held des gegenwärtigen Lebens ..." ¹ Wenn auch Andreev diese Formulierung im Zusammenhang mit seinen Bemühungen um eine Erneuerung des Theaters bringt, kann sie doch auch für die Erzählungen als gültig erachtet werden.

Aufschlußreich ist zunächst, welche Repräsentanten der Gesellschaft Andreev für seine unterschiedlichen Typen ausgewählt hat. Die nichtkomplexen Figuren entstammen vornehmlich der untersten Gesellschaftsschicht, sie sind Asoziale (*Im Keller*), einfache Dienstleistende (*Peterchen auf dem Lande*) oder kleine Beamte (*Am Fenster, Die Stadt*).

Bei den komplexen Figuren kann zwischen denjenigen unterschieden werden, die Gymnasiasten oder Studenten darstellen und zu meist an der Unflexibilität der moralischen, ethischen Wertvorstellungen der Gesellschaft zerbrechen (*Der Abgrund, In dunkle Ferne, Im Nebel*), Lehrer (*Es gibt keine Verzeihung*), sowie Terroristen, die aus dem Bürgertum kommen (*Finsternis, Die Sieben Gehenkten, Saška Žegulev*) und denjenigen, die ausdrücklich aus der Schicht der Intellektuellen ausgewählt sind und sich daher meist als Träger von Ideen erweisen, worauf schon die Titel verweisen können (*Der Gedanke, Meine Aufzeichnungen*). Unterschiedlich zu den Jugendlichen, mit Ausnahme der Terroristen, versuchen sie ihre Idee zu einer die Gesamtheit der Menschen verändernden Idee zu erweitern und zu verallgemeinern. Daher wird ihre intellektuell bestimmte Komponente nachdrücklicher hervorgehoben.

Stehen im Handlungszentrum komplexe Figuren, so wird der Prozeß ihrer Entfremdung von einem normierten und tradierten Lebenskontext geschildert, dessen scheinbar widerspruchslöse Sicher-

¹ L.N. Andreev, *Pis'ma o teatre*. (1914, ND 1974) S. 8.

heit und Harmonie sich für sie als Unsicherheit und Disharmonie entlarvt. Dieser Enthüllungsprozeß kann das Resultat eines gedanklichen Konstrukts sein oder sie werden durch ein zufälliges Ereignis darauf gestoßen. Im ersten Fall versuchen sie - besessen und überzeugt von ihrer Idee - die Welt aus den Angeln zu heben, im zweiten Fall werden sie überrascht und verlieren sich hilflos in einer nun desillusionierten Wirklichkeit. Das Fragwürdige der geltenden Werte dringt in ihr Bewußtsein ein; sie geraten in einen Zwiespalt, dem sie erliegen oder sie errichten eine gedankliche Gegenwelt, bzw. entwickeln eine Gegenkonzeption, die wegen ihres konstruierten Charakters und ihrer Realitätsfremdheit von vornherein als nicht realisierbar geschildert wird. In beiden Fällen sind sie ihrem physischen und psychischen Verfall preisgegeben.

Befinden sich nichtkomplexe Figuren im Geschehenszentrum, so erfahren diese zwar auch Veränderungen in ihrem alltäglichen Leben, doch sind sie nur zeitweiliger Natur, da die fiktiven Figuren willentlich nichts zur Beibehaltung ihrer veränderten Situation unternehmen. Sie empfinden zwar die Wandlung des Gewohnten, setzen es aber nicht in Gedanken um, sondern verhalten sich "passiv". Ihr genau abgestecktes Aktionsfeld infiziert ihre Aktionen, die sich nur auf das Gewohnte und Alltägliche beschränken. Das Vorübergehende, Augenblickhafte der Situation stellt eine Station dar, in der sie kurz verweilen, um danach in die alte Situation zurückzukehren.

In der 1899 geschriebenen Erzählung *Ein Augenblick* (Mel'kom) thematisiert Andreev komprimiert den kurzen Zeitraum zu erfahrender Werte, die dem Ich-Erzähler bisher fremd waren. Ein verdrossener, übermüdeter Kaufmann unterbricht seine Reise und erlauscht auf dem Perron die Gespräche der anderen Wartenden; das Gespräch zweier Betrunkener und das eines sich verabschiedenden Liebespaares. Ein Gefühl des Neides überfällt ihn bei den Gesprächsfetzen des jungen Paares, in denen die Hoffnung auf baldiges Wiedersehen und auf eine gemeinsame Zukunft mitschwingt. Der Reisende jedoch wird mit der Abfahrt des Zuges wieder den gewohnten Lebensturnus auf sich nehmen: "Wohin und wohin muß er morgen wieder eilen" (VIII.94).

Mittels der Ich-Form wird alles aus der Perspektive des horchenden und minutiös beobachtenden Mannes wiedergegeben; er wird sich in dieser Situation seiner Vereinsamung, seiner Kontaktlosigkeit und seines Mangels an Liebe bewußt, aber er kann dem Kreis, in dem sein Leben permanent zirkuliert, nicht entrinnen.

Solche Ausweglosigkeit und Gebundenheit des Menschen, trotz des Aufblitzens der Möglichkeit eines anderen Lebens, hat Andrejev immer wieder in Verbindung mit nichtkomplexen Figuren dargestellt. Sie scheinen in ihrem Verhalten, in ihrem Lebenslauf gelähmt zu sein. Selbst wenn sich ihnen für kurze Zeit eine vollkommen neue Perspektive eröffnet, können und sollen sie an ihr nicht teilhaben. Sie werden sich, trotz der Konfrontation mit einer unvertrauten, oft jedoch ersehnten Situation, insoweit ihrer Determinierung nicht bewußt, als sie sich nicht anstrengen, frei zu werden. Für diese Figuren trifft die Hartmannsche Feststellung zu, daß die "das Gefühl erzeugende Wahrnehmung oder Vorstellung dem Hirn unbewußt"¹ bleibt, da die Gefühle von Lust oder Unlust nicht mit konkreten, bewußten Willensvorgängen koordiniert werden und daher zumeist "etwas sehr Unverständliches und Rätselhaftes"² bleiben.

Anders bei den komplexen Figuren. In ihnen besteht von Beginn an, oder entwickelt sich, eine Spannung zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein, aus der die Auseinandersetzung zwischen beiden resultiert. Die Spannung selbst entsteht aber aus der plötzlich wahrgenommenen Inkongruenz zwischen Zustand und Bewußtsein, zwischen Wirklichkeit und Vorstellung. Es kündigen sich Zweifel, dann Veränderungen der Bewußtseinsinhalte an, die sich zunächst nach außen, gegen die Gesellschaft richten. Der innerseelische Konflikt entzündet sich aber an der veränderten Wahrnehmung einer nun fremd gewordenen Welt: in das Bewußtsein dringt eine neue, nicht gekannte Erfahrung, die den Menschen an und in sich selbst zerbrechen läßt.

So wissen zwar die beiden Gymnasiasten in *Der Abgrund* und in *Im*

1 E. Von Hartmann, *Philosophie des Unbewußten* III. (1923) Bd.1. S. 220.

2 Ebd. S. 221.

Nebel um die käufliche Liebe, aber erst die unmittelbare Konfrontation mit diesem von der Gesellschaft verleugneten Phänomen, das sie gleichwohl in ihrer Mitte duldet, verdeutlicht den beiden Protagonisten, daß auch sie von den geächteten Trieben nicht frei sind. Aus dem Unterbewußtsein dringen die Kräfte in beider Bewußtsein ein.

Die Spannung zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein stellt Andreev in *Der Abgrund* dergestalt dar, daß sich die beiden Schichten einerseits im Sprachlichen, andererseits im Körperlichen manifestieren. Angesichts des bewußtlosen Mädchens verliert sich der Gymnasiast im Widerstreit zwischen eingepprägten Normvorstellungen und dem animalischen Trieb. Das hinterlistige Lächeln auf seinem Gesicht, die zügellose Brutalität seiner körperlichen Berührungen widerlegen die Worte, mit denen er Liebe und Heiratsversprechungen stammelt. Wie bei dem Schüler in *Im Nebel* siegen in ihm die chaotischen Kräfte des Instinkts und löschen "die letzten Funken des Gedankens" (IV.191) aus.

In *Im Nebel* wird der Junge von Anfang an im Zerwürfnis mit seiner Umwelt vorgeführt. Er befindet sich in einer ausweglosen Situation, da er sich bei einer Prostituierten infiziert hat und aus Angst und Scham vor der Erniedrigung es nicht wagt, sich irgend jemandem anzuvertrauen. Der Konflikt mit der Gesellschaft, die sich für ihn in zwei Lager aufgespalten hat, das eine bilden seine Eltern, das andere die Prostituierten, vertieft sich zum Konflikt in ihm selbst, zu einem mehr als nur subjektiven Konflikt, der wie in *Der Abgrund* auf dem Widerstreit von Chaos und Ausgleich beruht. In seelischer Einsamkeit ist er vollständig auf sich selbst zurückgeworfen. Zwar gebietet ihm die Vernunft, sich seinem Vater anzuvertrauen, doch die Kluft zwischen beiden Generationen ist bereits unüberschreitbar. Der Kampf zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein äußert sich vor allem in den Träumen, die ihn quälen. "Wenn er schläft und machtlos ist, seine Gefühle und Begierden zu lenken, erwachen sie gleich feurigen Erscheinungen aus den Tiefen seiner Seele", doch auch "wenn er wach bleibt, ergreift ihn irgendeine entsetzliche Macht mit ihren eisernen Händen und wirft den Geblendeten, sich seiner selbst Unähnlichen in die widerliche Umarmung der gemeinen Frau"

(VII.139). Der sich anschließende innere Monolog macht deutlich, Pavel ist sich seiner Träume und Wahnvorstellungen durchaus bewußt. Den einzigen Ausweg aus seiner Ohnmacht gegenüber sich selbst und seinem Verhalten, das ihm einem "Wüstling" (VII.139) zu gleichen scheint, sieht er allein in seinem Freitod (VII.139). Die Absicht zu ihm entspringt dem Bewußtsein, der Mord an der Prostituierten hingegen ist eine Tat, die er aus dem Unterbewußtsein heraus vollbringt. Die aufgestaute Enttäuschung über sein Leben entläßt sich in unkontrollierten Messerstößen, mit denen er die bereits tote Frau wieder und wieder durchbohrt. Parallel dazu verändert sich infolge der seelischen Überspannung sein visuelles und auditives Wahrnehmungsvermögen, halluzinatorische Verzerrungen begegnen ihm bis zu dem Augenblick, in dem er, jetzt bei vollem Bewußtsein, sich das Leben nimmt.

Der innere Konflikt zwischen enttäuschter Illusion der reinen Liebe und dem Zwang zur instinkthaften Liebe ist in *Im Nebel* extensiver als in *Der Abgrund* dargestellt. Denn hier überwiegt die Erzählhaltung aus der Innensicht; in den inneren Monologen offenbart sich die Widersprüchlichkeit in dem Jungen. Der an der Außenwelt entzündete Konflikt wird nur noch als Anlaß behandelt, um den daraus resultierenden seelischen Zwiespalt zu verdeutlichen.

Unterschiedlich zu *Der Abgrund*, in dem der Junge von der Brutalität und Schatterseite des Lebens plötzlich überrascht wird und ihr ebenso schnell unterliegt, gestaltet sich in *Im Nebel* ein allmählicher Persönlichkeitsverfall, der komplementär durch äußere und innerseelische Momente ausgelöst wird. Doch richten sich die Zweifel Pavels nicht allein gegen sich selbst, sondern auch gegen die Werte der Gesellschaft, die sich als Unwerte entüllen. Er wird letztlich das Opfer einer Dissonanz, einer "leeren und dunklen Stelle, die alle fühlen, aber nicht zu nennen wagen" (VIII.143). In Pavel - als dem vereinzelt Individuum - offenbart sich die Verlogenheit der Gesellschaft.

Während in diesen beiden Erzählungen die innere Dualität des Menschen im Aufbrechen und im Zwang der Triebhaftigkeit aufgezeigt wird, verschärft sich in *Der Gedanke, Vom Leben Vasilij Fivejskijs, Judas Ischariot, Meine Aufzeichnungen* etc. die

menschliche Situation dadurch, daß sich eine Diskrepanz zwischen der Bedingtheit des Daseins allgemein und dem menschlichen Wollen auftut. Solche Diskrepanz bedingt den Prozeß des sich disoziiierenden Ich der erzählten Figuren.

Ein neuer Aspekt profiliert sich, der die Figurendarstellung in diesen Erzählungen erheblich von derjenigen der nichtkomplexen Figuren, aber auch von der der Zentralfiguren in *Der Abgrund* und in *Im Nebel* abhebt. Die Figuren werden in der Übersteigerung ihres Ich, die bis zu einem Radikalsubjektivismus zugespitzt werden kann, und in der völligen Loslösung von ihrem bisherigen Dasein als "Herdentier" dargestellt. Daher wird die Schicht des Bewußtseins verstärkt konzipiert.

Auf die unterschiedliche Konstitution solcher Figuren wie z.B. in *Peterchen auf dem Lande*, *Die Stadt* und solchen wie z.B. Keržencev in *Der Gedanke* etc. verweist Andreev implizit in seiner feuilletonistischen Theaterrezension *Dissonanz*, die er anlässlich der Aufführung von Ibsens "Ein Volksfeind", das im Moskauer Künstler-Theater 1900 bis 1901 unter dem Titel "Dr. Štokman" gespielt wurde, geschrieben hat. Hier kontrastiert er die Existenzweise eines intellektuellen Widersachers wie Stockmann mit derjenigen der Zuschauermasse und des Kutschers, der ihn nach der Aufführung nach Hause fährt. "Er fuhr mich, ich aber dachte über ihn nach. Über ihn und solche wie er, Tiere und Köter, über ihre Stumpfheit und über ihre animalischen Gefühle, über jenen Abgrund, der sie von uns trennt, die wir erhaben und einsam in unserem stolzen Streben nach Wahrheit und Freiheit sind" (VI.333). Trotz des ironischen Untertons ist es gerade dieses Streben nach "Wahrheit und Freiheit", das das Movens für seine oft überzogene Figurenkonzeption darstellt. Und unter diesem Aspekt gleichen Andreevs Erzählungen Experimenten, in denen er bei konstanter Grundintention immer wieder unterschiedliche Gestalten aus den verschiedensten Epochen und Bereichen um ein hochgestecktes existentielles Ziel ringen läßt.

Eine der frühesten Erzählungen, in der Andreev die Schichten des Bewußtseins und des Unterbewußtseins profiliert, ist *Der Gedanke*. Keržencev verkörpert den Menschen, der - allein - durch die Ratio bestimmt zu sein glaubt und eben an dieser Überbewer-

tung der rationalen Kräfte zerbricht. Während in *Der Abgrund*, in *Im Nebel* die entlarvte Disharmonie der Wirklichkeit das Haltlose und den Zerfall der beiden Gymnasiasten besiegelt, arbeitet Keržencev - wie auch der Mathematiker in *Meine Aufzeichnungen* - bewußt an der Aufdeckung und Bloßstellung nicht haltbarer Wertkategorien. Beide entwickeln zuerst eine Idee, dann eine Theorie, die sie als ein Gegenprogramm zu verwirklichen bemüht sind. Um es glaubwürdig erscheinen zu lassen, ordnen sie ihm alle ihre Gedanken, vor allem aber ihre Gefühle unter und eliminieren all das, was sich ihrem Vorhaben widersetzen könnte. Zufälle und Unvorhergesehenes findet in ihrer Planung keine durchlässige Stelle.

Wann Keržencev seine Theorie über die nutzlosen und nützlichen Menschen, die ja auch Raskol'nikov entwirft¹, entwickelt hat, wird nicht ersichtlich. Es ist so unerheblich wie die Feststellung, wann ihm der Gedanke kam, Aleksej Savelov, seinen Freund und Mann der von ihm geliebten Frau zu ermorden. Der Mord ist ein notwendiger Bestandteil seiner Idee und deren konsequente Umsetzung in die Praxis heißt, die Welt jener Menschen zu entledigen, die zwar "nötig und interessant sind für hunderte von verfetteten Leuten, die der Zerstreuung bedürfen, nicht aber für das Leben, nicht aber für uns, die wir es zu enträtseln versuchen" (II.102). Zu diesem durch die Theorie gerechtfertigten Motiv gesellt sich jedoch ein persönliches, das er nicht wahrhaben will: die Rache (II.100). Sie begründet sich in seiner verschmähten Liebe zu Tat'jana. Der innere Bruch und die Spannung in seiner Argumentation und seiner Persönlichkeit liegen jedoch gerade in der Diskrepanz zwischen der ideellen und der persönlich emotionalen Motivation der Tat.

Läßt er zu Beginn des Berichts das Motiv der Rache nur aus der taktischen Berechnung heraus einfließen, daß die Ausschließlichkeit der Idee den Gerichtsgutachtern unzureichend und fragwürdig erscheinen muß, so wird im Verlauf der Aufzeichnungen immer deutlicher, daß die emotionale Komponente, die persönliche Kränkung durch die Ablehnung seiner Liebe und damit auch seiner Person

¹ Vgl. L.A. Ermakova, *Romany Dostoevskogo i tvorčeskie iskanija XX veka.* (1973) S. 227f.

als außergewöhnlicher Mensch, entscheidend für die Kompensation seiner tief verletzten Eitelkeit ist. Die Motiverklärungen Keržencevs sind jedoch nur partiell aufklärend, denn sie bedeuten nichts weiter "als das, was (er) zu d i e s e r Zeit, an d i e s e m Ort, unter d i e s e n Umständen will"¹. Sein Wille und sein Wollen wird nicht durch die Motive bestimmt und nur teilweise durch sie charakterisiert. Gemeint ist hier der Wille in der Definition von Schopenhauer, der "außerhalb des Gesetzes der Motivation (liegt): nur seine Erscheinung in jedem Zeitpunkt ist durch dieses nothwendig bestimmt"². Die Aufzählung der einzelnen Motive gibt lediglich Aufschluß über den "empirischen" Charakter, über die psychische Disposition Keržencevs.

Angesichts seines Bestrebens, sich von Jugend an von den ihn umgebenden Menschen abzuheben, sich über ethische Normen hinwegzusetzen, bedeutet die Ablehnung seines Heiratsantrags durch Tatjana und deren Heirat mit dem durchschnittlichen, untalentierten Schriftsteller Savelov die Mißachtung seines Versuchs, sich einem anderen Menschen zu nähern und damit letztlich eine partielle Anpassung. Die Zurückweisung steigert seinen Radikal-subjektivismus und bestärkt seinen "Willen zur Macht", der, Nietzsche entsprechend, einerseits als ein geistiger, metaphysischer Überbau gesetzt wird, andererseits folgerichtig darauf abzielt, die tradierten, gültigen Werte sowie die Ordnungen und Institutionen zu demaskieren.

Maßgeblich ist allein das Ich, und der "Wille zur Macht" das Hauptmotiv, deshalb läßt Andreev die Aufzeichnungen Keržencevs mit folgenden Worten enden: "... ich werde alle Mittel Ihres Wissens, derer Sie sich rühmen, von Ihnen nehmen und eine Sache finden, für welche die Notwendigkeit schon längst herangereift ist. Es wird ein Explosivstoff sein. Ein so mächtiger, wie ihn die Menschen noch nie gesehen haben: mächtiger als Dynamit, mächtiger als Nitroglyzerin, mächtiger als der Gedanke an ihn. Ich bin talentiert, hartnäckig und ich werde ihn finden. Und wenn

1 A. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. In: Sämtliche Werke. (1972) Bd.2. S. 127.

2 Ebd. S. 127.

ich ihn gefunden habe, werde ich Ihre verdammte Erde, auf der es so viele Götter gibt und keinen einzigen Gott, in die Luft sprengen" (II.136).

Der "Wille zur Macht" beherrscht auch den Mathematiker in *Meine Aufzeichnungen*. In ihnen entwickelt er den Prozeß, wie ein zunächst zum Tode Verurteilter, dann in lebenslänglicher Isolationshaft befindlicher Mensch, unter größter Willensanstrengung zur psychischen und auch physischen Freiheit gelangen kann. Wie Keržencev reduziert er sein Leben auf ein geschlossenes System, das jegliche gefühlsbestimmte Gedanken und Handlungen ausschließt. Zur Zeit der Niederschrift gibt er sich gänzlich vom Verstand gelenkt, und deutet nur mitunter die emotionale Verzweiflung in der ersten Zeit seiner Inhaftierung, als er "einen nach dem anderen alle die bedeutenden Werte, mit denen das Leben uns reichlich versehen, in den Abgrund geschleudert hatte; die Freundschaft, die Liebe, den Verstand und die Gerechtigkeit" (III.192). Alle die genannten Werte läßt er in seinem Gittersystem unter dem Vorzeichen der Freiheit erneut entstehen, indem er Chaos und Willkür als unkontrollierbare Elemente eliminiert.

Die Erfahrung ihres bedingten Daseins, die nicht allein durch die bestehende Ordnung, sondern auch durch die Mitmenschen gefördert wird, hat die beiden Protagonisten veranlaßt, sich über die vorfindlichen Zwänge hinwegzusetzen. Mord, als die letzte Konsequenz der Mißachtung menschlichen Lebens, ist der unmittelbare Ausdruck dieser Selbstbefreiung. Beide erleben jedoch die Hinfälligkeit ihrer Selbstsicherheit, was sich nicht nur inhaltlich, sondern auch auf der lexikalischen und syntaktischen Ebene der Schriften widerspiegelt.

Des Mathematikers Entdeckung des Gesetzes der "Wahrscheinlichkeit, d.h. der Harmonie zwischen Geschautem und Gedachtem, auf der Basis der strengen Gesetze des logischen Denkens" (III.189), erweist sich als bloßer Schein, als Gaukelbild und Trug des Bewußtseins, das sich eine Welt zu schaffen sucht, in der gerade die Merkmale der äußersten Unfreiheit, z.B. Gefangenschaft und Isolation, mit positiven Vorzeichen, der Bedeutung von Freiheit versehen sind. Das gleiche gilt für Keržencev, der ja auch die

absolute Übereinstimmung zwischen Gedachtem und Gelebtem zu verwirklichen sucht.

In beiden Fällen entlarvt sich die Harmonie als Illusion, sobald die Erzähler derjenigen Kräfte innewerden, die sich ihrer verstandesmäßigen Kontrolle entziehen. Das Unbewußte findet zunächst in Mimik und Gestik Ausdruck, gewinnt dann jedoch überhand über die rationalen Kräfte. Und zwar in den halluzinatorischen Erlebnissen, schließlich in den unvermittelt emotionalen Digressionen der Gegenwartsschicht, die sich sprachlich schroff von den rhetorisch durchkalkulierten Überredungsphrasen absondern. An diesen Stellen wird die Inkongruenz von Sein und Bewußtsein pointiert, deren Aussagekraft aber immer wieder durch den Versuch der beiden Berichterstatter, sich vor sich selbst und den Lesern zu bestätigen, abgeschwächt werden soll, indem sie sich auf die Überlegenheit der Ratio berufen.

Während in *Der Gedanke* und in *Meine Aufzeichnungen* von Anfang an die Erzähler auf die Probleme von Gewolltem, Vorstellung und Wirklichkeit hinweisen, entwickelt sich der Bewußtseinsprozeß und die Entstehung einer festumrissenen Vorstellung in *Vom Leben Vasilij Fivejskijs*, *Der Gouverneur*, *Judas Ischariot* nur allmählich. Der wesentliche Unterschied zu Keržencev und dem Mathematiker zeigt sich weiterhin darin, daß die Figuren kein bewußtes Gegenkonzept zur bestehenden Wirklichkeit entwickeln; sie versuchen vielmehr wie z.B. der Pope Fivejskij zu beweisen, daß es trotz aller Gegenbeweise eine höhere ordnungsstiftende Gewalt - Gott - gibt, oder sie stellen sich wie der Gouverneur, in der gleichnamigen Erzählung, bewußt einer höheren Macht, der "ewigen Gerechtigkeit".

In *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* - diese Erzählung soll hier stellvertretend für die anderen untersucht werden - steigert sich der Wille des Popen, die Welt von ihrem Elend zu befreien, zu der Grenzen sprengenden Überzeugung, daß er von Gott "für eine unbekannte Tat und ein unbekanntes Opfer" (III.60) auserwählt sei. Diese Auffassung enttranszendiert gleichsam den metaphysischen Bereich. Dem christlichen Humanismus, der durch die Not und Ungerechtigkeit, in der die Menschen leben, widerlegt

und damit vernunftwidrig erscheint, versucht der Pope dadurch zu begegnen, daß sich sein übersteigertes Selbstbewußtsein zum Werkzeug Gottes erhöht. Anders als in *Der Gedanke* und in *Meine Aufzeichnungen* ist "Vasilij Fivevsky's self-assertion ... founded not on faith in the omnipotence of his intellect, but on a wholly egocentric and utilitarian faith in God"¹. Dieser Unterschied ist jedoch nur von inhaltlicher Art; entscheidender ist die typologische Ähnlichkeit, die darauf beruht, daß die Figuren als übereinstimmendes Merkmal einen rigorosen Willen zeigen.

Die komplexen Figuren gleichen sich in den etwa seit 1902 entstandenen Erzählungen darin, daß sie von dem Willen bestimmt sind, in bestehende Verhältnisse verändernd einzugreifen. Mit diesem Willen verbindet sich ihre Vorstellung davon, wie die Veränderungen beschaffen sein müssen. Solche Konzeption entspricht wiederum der Auffassung von Hartmann, der die Inhaltsbezogenheit des Willens als entscheidendes Kriterium nennt: "Ein Wille, der nicht Etwas will, ist nicht; nur durch den bestimmten Inhalt erhält der Wille die Möglichkeit der Existenz, und dieser (nicht mit dem Motiv zu verwechselnde) Inhalt ist Vorstellung"².

Bei dem Popen, der in seiner Gedankenwelt, die ihn "schwer und fest wie ein Mühlstein" (III.36) niederdrückt, gefangen ist, kristallisiert sich die Vorstellung als inhaltlich bestimmtes Wollen erst allmählich heraus. Das Bewußtsein, ein Auserwählter Gottes zu sein, entläßt ihn aus dem schicksalhaften Kreis des unbestimmten Suchens, das sich gerade in seiner Auseinandersetzung mit Gott bekundet. Seine Konzentration auf ein Wollen, das eine Veränderung hervorruft, auf die Möglichkeit, eine ideelle Vorstellung ins Reale umzusetzen, verdeutlicht Andreev durch die stärker werdende Entfernung des Popen vom weltlichen Dasein, sei es in seinem alltäglichen Leben, sei es in seinen Gedanken, und durch seine nahezu ausschließlich auf die Idee reduzierte Lebensweise.

1 J.B. Woodward, L. Andreyev. A Study. (1969) S. 89.

2 E. von Hartmann, Die Philosophie des Unbewußten III. (1923) Bd.1. S. 101f.

Der Wille als solcher ist jedoch von Anfang an als konstitutives Element in den komplexen Figuren verankert. Zwar bedarf es des Anstoßes, damit sich der Wille als feste Vorstellung intellektuell äußert, doch zeigen schon in *Der Gedanke* und in *Meine Aufzeichnungen* die Verweise auf Kindheit bzw. Studentenzeit, daß sowohl die Neigungen wie auch die Verhaltensweisen schon vor dem Bewußtwerden des Willens vom Üblichen abweichen. Die Tat ist nicht das Resultat einer plötzlich eintretenden charakterlichen Veränderung, sie ist genuin bis in die Jugendjahre zurück verfolgbar. Mit anderen Worten: die Figuren unterliegen nicht einer abrupten Veränderung, vielmehr ist die Spannung zwischen Sollen und Wollen in ihnen von Anfang an manifest. Aus dem Statischen des Daseins entwickelt sich die Dynamik des angestrebten idealen Daseins.

So erfährt auch die anfängliche Charakterisierung des Popen Vasilij im Erzählverlauf keine gewichtigen Abwandlungen. Weiterhin zeichnet ihn "die schwere Bürde von Traurigkeit, Krankheit und Kummer", weiterhin ist er "einsam, gleich einem Planeten inmitten von Planeten" (III.20). Es entfaltet sich jedoch sein Wille, indem er die Bedingungslosigkeit seines und des Leidens der ihn umgebenden Menschen nicht nur emotional, sondern eben intellektuell begreift. Mit der wachsenden Erkenntnis der menschenverneinenden Ungerechtigkeit wandelt sich hingegen seine Beziehung zu Gott grundsätzlich. Der "feierliche und schlichte" Glaube" (III.20) entwickelt sich zu Stolz und Herausforderung, die ihn auch während der kurzen Zeitspanne, in der er auf das Wunder Gottes hofft, nicht verlassen und in der Hybris resultieren, Mosjagin von den Toten zu erwecken.

Die Figuren Andreevs scheitern jedoch an der Freisetzung ihres überspannten Wollens, in ihren Versuchen, die Idee und das ersehnte Ideal auf die Realität zu übertragen. Ihr Scheitern ist in ihnen selbst begründet, aufgrund ihrer einseitigen Ausrichtung und einer dadurch entstehenden endogenen Determination, die sowohl im intellektuellen als auch im triebhaften Bereich (z.B. *Der Abgrund*) ihren Ausdruck finden kann.

Die exogene Determination tritt gegenüber der endogenen in den Hintergrund, spielt daher nur eine untergeordnete Rolle.

Die Dissoziation der Figuren, ihr psychischer und physischer Zusammenbruch wird nun dadurch ausgelöst, daß das Bewußtsein die Manifestationen des Unterbewußten nicht mehr korrigieren kann, und die Bewußtseinsinhalte sich zersetzen.

Eine Tagebucheintragung des jungen Andreev erinnert schon an die Problematik, die später die fiktiven Figuren auszeichnet: "Irgendwann einmal habe ich von der jammervollen Rolle gesprochen, die meinem Verstand im Leben zgedacht war. Der armselige und nutzlose Verstand. Manchesmal versuchst du die Fesseln, die durch den Körper auferlegt sind, abzustreifen - vergeblich. Entweder bist du Sklave, schmeichlerisch und dienstfertig, oder ein unerwünschter, von oben ignoriertes Ratgeber; oder ein Feind und Peiniger, der die Seele vergiftet - niemals bist du jedoch das, was du sein solltest - der Herr."¹

Neben den scheiternden und zerbrechenden Menschen hat Andreev aber auch vereinzelt Figuren entworfen, die aus der Entfremdung gegenüber den anderen und sich selbst in die Harmonie mit sich selbst und mit ihrer personalen Umwelt zurückfinden.

Da es sich vorwiegend um in der frühen Schaffenszeit entstandene Werke handelt, könnte vermutet werden, daß *Am Fluß*, *Im Frühling*, *Ein Raubüberfall stand bevor* Ausnahmen bilden, die unter dem Einfluß einer sentimental-rührseligen Literatur stehen. Das sie auszeichnende Thema der Nächstenliebe und einer aus ihr gewonnenen Selbsterfahrung und -verwirklichung nimmt Andreev jedoch in der später geschriebenen Erzählung *Die Sieben Gehenkten* wieder auf. Und zwar bei der vielschichtigsten Figur der Terroristen, bei Werner.

Parallel zu der relativen Selbständigkeit der Erzählzellen verhält sich die Autonomie der jeweils in ihnen geschilderten Figuren. Die vielperspektivische Darstellung bezieht die vielfältige Gestaltung der Figuren ein. Werner bildet dabei den Höhepunkt, die anderen sind im Verhältnis zu ihm nur "rungs leading up to him"². Der vielschichtigen Figur Werner sind die

1 P.N. Andreev, *Vospominanija o L. Andreeve*. In: *Literaturnaja mysl'* 3.1925 S. 191.

2 J.B. Woodward, *L. Andreyev. A Study*. (1969) S. 193.

nichtkomplexen Janson, Cyganok, aber auch der Gouverneur kontrastiv gegenübergestellt. Ihre Gestaltung gleicht der der Figuren aus *Die Stadt*, *Im Keller* etc.

Angesichts des Todes erfahren ihre Charaktere keine einschneidenden Veränderungen, weil sie sich der hoffnungslosen Situation mehr oder weniger fügen. Janson versinkt in Resignation und Apathie, Cyganok hingegen sehnt sich nach Freiheit und dem "wildem" Leben, nur selten denkt er an den bevorstehenden Tod und "manchmal erkaltete sein Herz plötzlich - als wäre in seine Brust ein Stück Eis gelegt worden, das nicht schmolz und von dem ein feiner trockener Schauer durch den Körper lief" (IV.25).

Diese Figurengruppe hat die Funktion, sich sowohl kontrastiv von der Reihe der Terroristen abzuheben, als auch deren Gestaltung zu intensivieren. Einzelne sie charakterisierende Eigenschaften klingen wieder in abgewandelter Weise bei der Darstellung der komplexeren Gestalten an. Eine Entsprechung und Verstärkung der Jansonschen Apathie kann in dem Wahnsinn Vasilij's gesehen werden; das Bedürfnis Cyganoks nach physischer Freiheit wiederholt sich in den gymnastischen Übungen Sergej's.

So unterschiedlich Janson, Cyganok und der Gouverneur gestaltet sind, so sehr unterscheiden sich die Terroristen untereinander. Auch in ihrer Ausgestaltung lassen sich komplementäre und oppositionelle Bezüge erkennen, die sich vornehmlich auf Werner ausrichten. Gemeinsam ist ihnen die größere Differenzierung bei ihrer psychischen Vergegenwärtigung. Dies zeigt sich vor allem in ihrem Verhältnis zum Tode, dessen sie sich bewußt sind und der mannigfaltig in ihr Sein zum Tode integriert wird. Sei es, daß sich ihr Bewußtsein unter der Belastung des Gedankens an den Tod dissoziiert, sei es, daß sie ihn gedanklich überwinden.

Die körperliche Empfindung des nahen Endes bestürmt Sergej, womit jede seiner Bewegungen, jede physische Äußerung, schließlich jeder Gedanke aus der Normalität gerät und als etwas Ungeohntes, Befremdendes in sein Bewußtsein eindringt. Andreev unterstreicht dies durch die sportlichen Übungen, die Sergej zuerst aus dem Gefühl der Leere heraus, in dem Leben und Tod un-

244

geschieden nebeneinander sind, aufgibt, um sie nach der bewußten Überwindung dieses Erfahrungsaugenblicks wiederaufzunehmen. Mit ihrer Hilfe findet er aus dem "menschenunähnlichen Zustand" (IV.44) wieder in den Schutz der körperlichen Tätigkeit zurück. Er findet in ihnen gleichsam sich selbst.

Keinen Schutz entdeckt Vasilij; in ihm erlischt jeglicher Wille zum Leben. "Er, der für kurze Zeit die Verkörperung der Freiheit, des Lebens und der Kraft gewesen war, wurde zum Jammerbild, einer einzigen Ohnmacht, verwandelt sich in ein Tier, das die Schlachtbank erwartet, in einen leblosen blinden Gegenstand, den man umstellen, verbrennen, zerbrechen konnte" (IV.45). Vasilij stellt sich als der größte Kontrast zu Werner dar, er ist dessen Umkehrung ins Negative. Während Werner in der Gewißheit des Todes das Leben in seiner höchsten Form wahrnimmt, zersetzt sich für Vasilij Leben, Raum und Zeit. Die Menschen verlieren für ihn ihr menschliches Dasein, sie verwandeln sich zu "Gespenstern und Puppen" (IV.46), die, ohne innere Teilnahme, alles willenlos und mechanisch ausführen. Diese Vision der verdinglichten Entmenschung ist das Ergebnis seines Wahnsinns, der ihn aus einer für ihn entseelten Welt erlöst. "Das Bewußtsein erlosch allmählich wie ein ausgehendes, auseinandergerissenes Feuer, erkaltete wie der Leichnam eines soeben Gestorbenen, dessen Herz noch warm ist, während Füße und Hände schon kalt und starr sind (IV.48). Schon vor dem physischen Tod hat er den psychischen erlitten.

In der unmittelbar darauffolgenden Erzählzelle entwirft Andrejev den entgegengesetzten Pol am Beispiel Werners. In der Unfreiheit findet er zu seiner inneren Freiheit. Zu der totalen Ablehnung der Menschen kommt die Verachtung gegen sich selbst hinzu, als Terrorist tätig zu sein. Die lebensbejahende Grundstimmung, die den jugendlichen Werner ausgezeichnet hat, verkehrt sich im Laufe der Jahre in Lebensverneinung, ohne diese nach außen sichtbar werden zu lassen. Sein "einheitlicher, ungespaltener Wille" (IV.49) verhindert, sich aus seiner Selbstentfremdung zu befreien und sich - trotz der Verachtung der Terroranschläge - von der Organisation zu lösen, da er sich mit allen Konsequenzen der politischen Agitation und ihren Zielen ver-

schrieben hat. Gemäß dieser rational bestimmten Lebenseinstellung gilt ihm der Tod als etwas Nebensächliches, das keineswegs unvermittelt in sein Leben eindringt. Denn ebenso wie für Keržencev und den Mathematiker sind für Werner Zufall und Unkalkulierbares unbekannte Größen. Dieses versinnbildlicht Andreev in dem Schachspiel, das Werner in seinen Gedanken entwirft, und das seinem Leben, in dem die Exekution und der Tod eingeplante Züge sind, gleicht. Seine unnachgiebige Lebensweise wird jedoch in dem Augenblick aufgebrochen, als in ihm die Frage laut wird, ob er nicht "durch das Schachspiel seine Aufmerksamkeit von der Hinrichtung ablenken und sich vor jener Todesfurcht schützen wollte, die bei einem Verurteilten angeblich unvermeidlich ist" (IV.50). Doch überfällt ihn bei dieser Überlegung nicht Angst und Entsetzen, sondern eine unerklärliche Freude. Aus "Begeisterung und Ekstase" (IV.49) gestaltet sich dann die visionäre Entzückung, in der sich ihm eine neue, nicht mehr dem kalkulierenden Intellekt untergeordnete Dimension des Bewußtseins offenbart.

Der wesentliche Unterschied in der Gestaltung Werners gegenüber der der anderen liegt darin, daß er eine Grenze überwindet, was zu einer völligen Wandlung seiner selbst führt. Seine Lebensverneinung verkehrt sich in Lebensbejahung, die jedoch mit der früheren, als er "das Leben sehr liebte und Freude am Theater, an der Literatur, im Umgang mit Menschen hatte" (IV.49) nichts Gemeinsames hat. Vielmehr wird sie jetzt von dem Bewußtsein getragen, noch nie so frei in das Leben geblickt zu haben. Auf die Vision der Freiheit folgt nicht Verzweiflung, obgleich er jetzt mit aller Intensität der Abgeschlossenheit der Zelle inne wird, sondern öffnet seine Gedanken zu den Kameraden hin, derer er zum ersten Mal in Liebe gedenkt. Die letzte Daseinserfüllung angesichts des Todes verbindet Andreev hier mit der Liebe, die allein dann möglich erscheint, wenn die Rationalität zugunsten des intuitiven Erfahrens und Denkens ausgeschaltet wird.

In Werners neu gewonnener Erkenntnis des Lebens sieht Woodward zu Recht eine 'Synthese' der Erfahrungen der beiden Terroristinnen Musja und Tanja. Sie sind die Verkörperung jeweils eines

Aspektes, gleichsam eine Hälfte der Idee, die, in eins gefaßt, die Überwindung des destruktiven Todes heißt und notwendig ist "for perception of the ultimate truth of life"¹. Beide Mädchen repräsentieren "a higher form of spiritual life than Sergey Golovin and Vasilij Kashirin, just as these latter two are an advance on Yanson and the gypsy"². Sie vertreten einerseits das Prinzip des Altruismus, andererseits den Glauben an die Unsterblichkeit, der dem Tod den Charakter des Endgültigen nimmt, ihn als Übergang zu neuem Leben erscheinen läßt. Für Musja ist ihr Tod ein Märtyrertod: "wenn Tausende einen töten, so hat dieser eine gesiegt ... und wird in den ewigen Schoß ... jener hehren Gestalten, die seit undenklichen Zeiten durch Scheiterhaufen, Folter und Galgen in den hohen Himmel eingingen" (IV.36), aufgenommen. In ihren Augen wird sie nicht danach bewertet werden, was sie getan hat, sondern danach, was sie zu tun beabsichtigte.

Mit diesen drei Figuren verbindet Andrejev seine Vorstellung, die er bereits in *Am Fluß* und in *Im Frühling* andeutete, daß allein die Macht der Liebe, der Nächstenliebe, den Menschen aus seiner entfremdeten und isolierten Seinsweise zu lösen verhilft, und er durch sie die Todesfurcht überwinden kann. Erst in der Liebe offenbart sich die Totalität des Menschen als Ausgewogenheit seines Wesens und als Befreiung von den Fesseln des Verstandes und des Körpers. In der Figur Werners wird die Verschmelzung von Nächstenliebe und Unsterblichkeit zur Idealität erhoben. Das bisher in sich "gefangene Ich" gewinnt nicht nur eine veränderte Sicht von den Menschen und dem Leben, sondern das Erkenntnissubjekt erreicht selbst eine neue Wesensdimension. Die Erfahrung der Liebe wird bei Werner nicht durch einen Partner erweckt, so in den frühen Erzählungen, sie ist vielmehr, wie es Tolstoj am 13. Mai 1901 in seinem Tagebuch vermerkt, "eine höhere Offenbarung der Seele"³. Gegensätzlich zu Tolstoj, der die folgenden Worte daran anschließt, "den Nächsten kann ich nicht lieben; nur Gott kann ich lieben, d.h. die Wahrheit,

1 J.B. Woodward, L. Andreyev. A Study. (1969) S. 194.

2 Ebd. S. 194.

3 L.N. Tolstoj, Pol. Sobr. Soč. LXXX. (1935) Bd. 54. S. 100.

das Gute, die Liebe"¹, verbindet Andreev den Begriff der Liebe mit keiner religiösen Konnotation.²

In *Die Sieben Gehenkten* wird nicht die transzendente Offenbarung der Liebe zu Gott thematisiert, sondern die Bewußtseinserweiterung Werners vollzieht sich in der erkennenden Liebe zum Nächsten und darin eröffnet sich für ihn "die Wahrheit, das Gute, die Liebe".

2. Relation von personaler Struktur und Raumgestaltung

Die Raumanalyse hat gezeigt, daß die räumliche Struktur in den Erzählungen nicht allein die Funktion hat, den äußeren Lebensbereich der Figuren aufzudecken, sondern auch dazu eingesetzt wird, um das Gebiet gesellschaftlicher Leitideen zu verdeutlichen. Darüber hinaus kann auch ein Zusammenhang zwischen der Raumaufgliederung und der personalen Struktur ermittelt werden.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß die Raumdarstellung in den beiden Erzähltypen der statischen und dynamischen Erzählweise differiert, so wie sich die Gestaltung ihrer Protagonisten wesentlich unterscheidet. Es stellt sich daher die Frage, inwieweit die Unterscheidung von nichtkomplexen und komplexen Figuren und deren Persönlichkeitsaufbau unter der Einbeziehung des Raums konkretisiert werden kann.

Als komplexe Figuren erweisen sich diejenigen, in denen die

1 Ebd. S. 100.

2 Äußerungen Andreevs dokumentieren, daß er sich besonders in seiner Jugend intensiv mit der Lehre Tolstojs auseinandergesetzt hat. "Ich begeisterte mich für das Werk Tolstojs "Worin besteht mein Glaube?", ich begeisterte mich für das Buch des bedeutenden Suchens und studierte es ..., las es durch, aber den Tolstojschen Glauben habe ich nicht ganz begriffen. Den wesentlichen Teil der Lehre, - den Glauben an Gott, die Vervollkommnung des persönlichen Lebens wegen eines Ziels - Gott -, habe ich nicht verstanden und verwarf es als etwas, das mir fremd ist, und es blieb das übrig, was von Tolstoj bis zu den Grenzen seiner bejahenden Lehre bestritten wird. Und ich fragte mich: welches Ziel hat mein Leben, wenn in mir das Streben nach Gott, entsprechend der Ausführungen des 'großen Schriftstellers der russischen Erde' nicht vorhanden ist?" V.V. Brusjanin, L. Andreev. *Žizn' i tvorcestvo*. (1912) S. 53.

einseitige Überbewertung z.B. der Bewußtseinsinhalte durch das Unterbewußtsein dissoziiert werden und die Personen an dieser Inkongruenz zerbrechen. Werden diese beiden Schichten als Räume betrachtet, so ergibt sich, daß sich den komplexen Figuren, die sich zunächst in einem vertrauten und scheinbar gesicherten Raum bewegen, ein anderer eröffnet, in dem sie mit Unvertrautem konfrontiert werden. Sie überschreiten eine Grenze, die von vornherein in der inneren Disposition der Figuren angelegt ist. Die Grenzüberschreitung profiliert sich auch in der äußeren Handlungsweise der komplexen Figuren, vor allem aber in ihrer oppositionellen Stellung zu den Neben- bzw. Randfiguren; d.h. in "der Verteilung der Figuren im künstlerischen Kontinuum"¹ offenbart sich des weiteren ein strukturelles Bezugssystem zwischen Raum und Figuren, sowie derselben untereinander.

Mit der Beweglichkeit der Zentralfiguren und ihrer Abhebung von den Nebenfiguren verbindet sich ein weiterer Fragenkomplex: die Aufspaltung der Hauptfiguren.

Die Häufigkeit des Doppelgängermotivs, als Aufspaltung, ergibt sich bei Andreev konsequent aus dem Thema der Ich-Spaltung. Dabei beruht das Doppelgängertum weniger auf der Basis z.B. physischer Ähnlichkeiten, woraus dann Verwicklungen, Intrigen etc. folgen, sondern es ist Ausdruck des Doppel-Ich des Menschen. Zentrales Motiv ist es z.B. in dem Drama *Schwarze Masken*, über dessen Aufführung Beklimeša berichtet. Als Grund für die ablehnende Haltung des Publikums führt sie explizit das Motiv des Doppelgängers an: "Das in Andreevs Schaffen selbstverständlich nicht zufällige Thema des Doppelgängertums blieb unverstanden. Der um sein Wohlbehagen zitternde Bürger hat immer Angst, einen Blick in die Welt der Doppelgänger zu werfen - daher die Verwirrung, die Unruhe und die protestierende Gereiztheit ..."². Hier wird das Motiv und das Thema des Doppelgängers im rezeptiven Vorgang hervorgehoben und die Beziehung zwischen dargestellter Figur und Zuschauer beleuchtet.

Im produktiven Vorgang steht Andreev dabei in der Tradition

1 Ju. Lotman, Die Struktur literarischer Texte. (1972) S. 330.

2 Rekviem. Sbornik pamjati L. Andreeva. (1930) S. 245.

Dostoevskijs¹ und Poes, die mit dem Doppelgängermotiv die Erfahrung von der Zwiespältigkeit der menschlichen Seele verbinden, und deren Spaltung dergestalt zum Ausdruck bringen, daß sie die verschiedenen Seiten des Menschen an unterschiedliche Figuren binden.

Auch Burghardt hebt in seiner Studie das Doppelgängermotiv hervor und differenziert es dahingehend, daß Andreev "häufiger als nach dem Prinzip 'Tad tvam Asi' ... zwei Persönlichkeiten ... in der kompositionellen Gestaltung als zwei verschiedene im Menschen sich bekämpfende Seiten seiner Natur zusammenfaßt"².

Die Aufspaltung orientiert sich wieder an der Polarität von Bewußtsein und Unterbewußtsein, wobei das Unterbewußte, wie z.B. in *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* als zersetzendes Element an eine Figur gebunden ist, die das Animalische und Chaotische verkörpert, oder es wird wie z.B. in *Meine Aufzeichnungen* durch eine Figur vertreten, die den radikalen Rationalismus des Protagonisten widerlegt. In anderen Erzählungen, so z.B. in *Der Fluch des Tieres* verbindet sich mit der Frau die Konnotation der Anima, die ihrerseits eine verdrängte oder ungeahnte Komponente im Wesen des Protagonisten meint.

Wenn ein Zusammenhang zwischen der Raumgliederung und der Persönlichkeitsstruktur angenommen werden kann, so muß auch die textuelle Verteilung derjenigen Figuren, die eine Seinsweise der Zentralfigur darstellen, jeweils an den räumlichen Bereich gebunden sein, der im übertragenen Sinne als Ausdruck für die eine oder andere Schicht steht.

Entscheidend für die personenhafte Raumgestaltung ist die Grenze, die den einen Raum von dem anderen trennt, denn ihre Überwindung bedeutet ein "Ereignis"³, das die unbeweglichen in bewegliche Figuren verwandelt.

In einigen Erzählungen, deren Protagonisten keine komplexe Figuren sind, beinhalten schon die Titel einen Hinweis auf unüberwindbare Grenzen (*Am Fenster, Die Mauer*) oder auf einheitliche,

1 D. Čiževskij, The Theme of the Double in Dostoevsky. In: Dostoevsky. Hrsg. R. Wellek. (1962) S. 112-129.

2 O. Burghardt, Die Leitmotive bei L. Andrejev. (1940, ND 1968) S. 139.

3 Ju. Lotman, Die Struktur literarischer Texte. (1972) S. 332f.

geschlossene Räume (*Die Stadt, Im Keller*). Demzufolge bildet das Fenster in *Am Fenster* diejenige Grenze, die Andrej Nikolaevič von allem Unbekannten und Ungewohnten trennt. Mit ihr verbindet sich primär die Konnotation der existentiellen Unfreiheit, hierzu gesellt sich, wie es in den frühen Erzählungen häufig ist, die Bedeutung der sozialen Grenze, die jedoch nicht in den Vordergrund tritt. Andrej Nikolaevič, der typologisch mit Akakij Akakievič aus Gogol's "Mantel" (*Šinel'*, 1842) und dem Protagonisten aus Čechovs "Der Mann im Futteral" (*Čelovek v futljare*, 1898) verglichen werden kann¹, stellt eine der Andreevschen Figuren dar, deren reduziertes innerseelisches Leben Erzählinhalt ist. Im Kreislauf des ewigen Einerlei vegetieren sie dahin. Ebenso wie bei Čechov ist es ein selbstverschuldetes, ja selbstgewolltes Abkapseln. Keiner der anderen Menschen, auch nicht das Gefühl der Liebe, kann die Isolation Andrej Nikolaevičs aufbrechen, allein die Gedanken vermögen es: "Und sie kamen und zerbrachen die Wände, sie rissen die Decke auf und warfen Andrej Nikolaevič hinaus" (I.117). Mit ihnen kommt die Erinnerung, daß es ihm einmal fast gelungen wäre, aus seinem sich selbst als "Festung" (I.117) errichteten Lebensraum in die Gesellschaft herauszutreten, doch kehrt er aus Angst vor dem Neuen in den gewohnten Raum, an das Fenster, zurück.

Die Eindimensionalität der nichtkomplexen Figuren spiegelt sich in dem Verhältnis zum Raum wider. Sie können sich von dem ihnen zugewiesenen Terrain nicht fortbewegen. Wenn jedoch zwei konträre Räume einander gegenübergestellt werden, wie z.B. in (*Peterchen auf dem Lande*), bildet der zweite Raum nur einen Übergangsort. Es zeichnet diese Figuren aus, daß sie zwar eine Grenze überschreiten, danach aber wieder in den ersten Raum zurückkehren. Aus zunächst beweglichen Figuren verwandeln sie sich wieder in unbewegliche.² Dieser Bewegungsablauf entspricht erneut der statischen Erzählführung und der Auffassung Andreevs, daß die Zwänge der sozialen Verhältnisse wie auch die der Alltäglichkeit a priori über die Personen gestellt sind. Selbst

1 L.A. Iezuitova, Rasskazy L. Andreeva. In: *Uč. zap. Leningr. gos. u-ta.* 72.1968.339. S. 152.

2 Ju. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte.* (1972) S. 342.

wenn sich ein Funken von Unzufriedenheit und Mißmut entzündet, entflammt er nicht zu Auflehnung und Widerstand. Sowohl die soziale als auch die existentielle Grenze erweist sich als unüberwindbar.

Im Unterschied hierzu werden die komplexen Figuren einem Bewegungsablauf unterworfen, in dem sie entweder unfreiwillig die Grenze zum zweiten Raum überschreiten oder sich bewußt vom ersten Raum und der ihn prägenden Umwelt abheben. Sie wechseln in einen zweiten über, in welchem sich dann der existentielle und ideelle Widerspruch als Zwiespalt von Bewußtsein und Sein äußert. Die Beweglichkeit dieser Figuren wird dadurch ausgelöst, daß "eine Relation der Differenz und der gegenseitigen Freiheit zwischen dem Helden als Handlungsträger und dem ihn umgebenden Feld"¹ hergestellt wird.

Die Korrelation von Zentral- und Nebenfiguren beruht aber darin, daß die Nebenfiguren immer an einen Raum verhaftet sind, worin sie sich teilweise wieder von den nichtkomplexen Zentralfiguren unterscheiden, die ja - wenn auch nur stationär - in einen anderen Raum, gleich einem anderen seelischen Zustand, überwechseln können.

Die Verkettung von äußerem Raum und innerseelischen Vorgängen, als Konstituenten der personalen Struktur, wird jedoch erst in den Erzählungen mit komplexen Figuren relevant. So bildet in *Der Abgrund* der zu Beginn geschilderte locus amoenus der Natur und die harmonische Liebe des jungen Paares, das sich alleine auf dem Schauplatz befindet, eine enge, sich gegenseitig stützende Verbindung. Diese Ordnung wird jedoch in dem Moment gestört, als die beiden die Grenze zwischen der sonnendurchfluteten Weite und dem finsternen Wald überschreiten. Die Grenze wird zu ihrem Höllentor, aus dem es keine Rückkehr gibt. Es ist der Zugang zu dem Abgrund, in dem beide Menschen der Vernichtung preisgegeben sind.

Diese räumliche Überschreitung verändert auch grundlegend das Personenverhältnis. Im Wald stoßen die Liebenden auf eine Grup-

1 Ju. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. (1972) S. 342.

pe von Männern, deren Charakteristik, sowohl die physiognomische als auch die ihrer Verhaltensweise, deutlich darauf hinweist, daß sie weder der sozialen noch der ethischen Welt der Gymnasiasten angehören. Mit ihnen wird das Spannungsfeld der sexuellen Liebe eingeführt. Dabei ist aufschlußreich, daß Pavel die Gefahr sofort erkennt, während das Mädchen nur ahnend ein Unbehagen bei deren Anblick empfindet. Weder das Mädchen noch die Männer agieren in dem Raum, dessen Bedeutung ihrem Wesen nicht entspricht. Allein Pavel bewegt sich in beiden Räumen.

Im Unterschied zu den anderen Figuren ist er beweglich, da er die Grenze eines ihm fremden und unbekanntem Raums überschreitet und sich in diesem noch handelnd bewegt. Sondert er sich zunächst von diesem ab, ordnet er sich ihm dann ein, indem er, gleich den abnormen Männern, seinen Trieben und dem Chaos verfällt. Die Entwicklung des Mädchens aber ist mit dem Wechsel von einem Raum in den anderen beendet, während die Männer allein dem Bereich des Waldes angehören.

Wenn auch die Aufspaltung der Zentralfigur nur angedeutet ist, "Nemoveckij gab es nicht mehr, Nemoveckij war irgendwo weitgeblieben, und jener, der jetzt da warm preßte mit leidenschaftlicher Grausamkeit den heißen, nachgiebigen Körper" (IV.190f.), so ist doch ersichtlich, daß die Nebenfiguren, unter diesem Aspekt gesehen, funktionalen Wert haben. Die Männer versinnbildlichen das Unterbewußte und geben den Anstoß für das Aufbrechen des Triebhaften in Nemoveckij. Die Bewußtlosigkeit des Mädchens hingegen ist Ausdruck für den Verlust der harmonischen Ausgeglichenheit und moralischen Arglosigkeit Nemoveckijs.

Die Aufspaltung der Wesenseinheit einer Figur ist in *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* dann schon stärker herausgearbeitet. Komplementäre Funktion haben hier des Popen Frau und der Idiot. Die Grundhaltung des Popen, alle Schicksalsschläge im unbedingten Vertrauen in Gott zu ertragen, wird durch die instinktgebundene Auflehnung seiner Frau erschüttert. Nach dem Tod ihres ersten und einzigen Sohnes zwingt sie ihren Mann, mit ihr einen neuen Sohn zu zeugen. In der Darstellung dieser Szene (III.26-28) reduziert Andreev die Charakteristik der Frau auf diejenigen Merkmale, die ihre Sinnlichkeit und Irrationalität herausstellen

und im schroffen Kontrast zu der des Popen stehen. Erst als er ihr in der Hoffnung und dem Glauben an Wiederauferstehung nachgibt, wird eine Dimension seines Wesens aufgezeigt, die, bis dahin ausgespart, immer mehr in den Vordergrund tritt. Sie verkörpert sich dann in dem Resultat ihrer Vereinigung, in dem Idioten, der Wahnsinn und Vernichtung ist. Die Irrationalität gewinnt die Übermacht über die Rationalität.

Zu der sinnlich-emotionalen Komponente der Frau gesellt sich auch die der Anima. Dies wird deutlich, als sie den Popen in seiner größten Verlassenheit wieder aufrichtet.

Ihr Tod löst die Grenzüberschreitung des Popen aus, die sich darin bekundet, daß er sich vom alltäglichen Leben ab-, und dem kontemplativen zuwendet. Dabei begleitet ihn allein der Idiot, der an den Popen als "symbol of the deformed subconscious of the 'apostate'"¹ untrennbar gebunden ist. Die Aufspaltung des Popen wird nun vor allem durch die Figur des Idioten augenfällig, die weiteren Figuren existieren allein "to project light on his inner world"².

So stellen die Figuren der Episoden die Parallelität der Schicksale heraus, während Ivan Porfirič die Kontrastfigur darstellt, die durch Ausgeglichenheit im Leben und im Glauben gekennzeichnet ist. Ivan Porfirič könnte als Antagonist bezeichnet werden, wenn er stärker in die Handlung integriert wäre, so bleibt er nur eine der herausragenden Nebenfiguren. Er bildet ausschließlich ein Gegengewicht. Der eigentliche Antagonist ist der Idiot, der die freigewordene Schicht der Irrationalität verkörpert.

Während der Pope bis zuletzt sich der Dissonanzen in seinem Wesen nicht bewußt wird, verstärkt sich eine solche Erfahrung bei den Protagonisten in *Der Gedanke* und in *Meine Aufzeichnungen*.

In beiden Erzählungen ist die Bewegung von einem Raum in den anderen weit übersichtlicher als in *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* die Grenze ist jeweils deutlich markiert.

Durch den Mord an dem Freund begibt sich Keržencev in *Der Ge-*

1 J.B. Woodward, L. Andreyev. A Study. (1969) S. 93. Zum Doppelgängermotiv vgl. S. 210.

2 Ebd. S. 92.

danke nicht nur außerhalb des normierten Bereichs des Gesetzes, sondern zugleich außerhalb des ihn umgebenden Personenkreises. Dieser Schritt stellt für ihn nichts Außergewöhnliches dar, da er von vornherein durch seine These von der Aufteilung der Menschen in nützliche und nutzlose angelegt ist, derzufolge der Mord in seinen Augen kein Vergehen gegenüber der Gesellschaft ist. "Die Tatsache selbst, daß ich einem Menschen das Leben wegnahm, war für mich kein Hindernis. Ich wußte, daß dies ein Verbrechen ist, das durch das Gesetz streng bestraft wird; aber beinahe alles, was wir tun, ist ein Verbrechen, und nur ein Blinder sieht dies nicht" (II.103). Mit dieser äußerlichen Grenzüberschreitung verbindet sich jedoch - und das ist entscheidend - die nicht eingeplante Übertretung einer Grenze, die sich in ihm selbst befindet. Darauf spielt Kerzenčev im Anschluß an die unten zitierte Äußerung, in der betonten Absetzung von Raskol'nikov, an: "Ich fürchtete mich auch vor mir selbst nicht... Für einen Mörder, für einen Verbrecher ist das Schrecklichste nicht die Polizei, nicht das Gericht, sondern er selber, seine Nerven, der mächtige Protest seines ganzen Körpers, der in bestimmten Traditionen erzogen ist. Denken Sie an Raskol'nikov, diesen so erbärmlich und häßlich umgekommenen Menschen und an die große Menge seinesgleichen" (II.103).

Später sieht er dann ein, "niemand ist mächtiger als ich; ich aber, das ist der einzige Feind meines 'Ich'" (II.134). Die Grenze zwischen dem Bereich der Ratio und dem des Unterbewußten ist durchlässig geworden und bewirkt seinen Selbstverlust.

Ein ähnlicher Bewegungsablauf und die Verquickung von äußerer und in den Menschen selbst verlegter innerer Grenze charakterisieren *Meine Aufzeichnungen*.

Hier werden vier Räume durchschritten, die jedoch aufgrund ihrer Analogie zusammengefaßt, als zwei grundlegende Bedeutungsräume aufgefaßt werden können. Freiheit wird zunächst mit dem realen Gefängnis assoziiert, die dann nach der Erfahrung, daß er seine ideologische Konzeption innerhalb der Gesellschaft nicht verwirklichen kann, wieder in einem analog zum Gefängnis errichteten Zufluchtsort gelebt wird. Daher tragen das Leben vor der Inhaftierung und das außerhalb des realen und konstruierten

Gefängnisses die Bedeutung der Unfreiheit.

In beiden Erzählungen verdeutlichen wiederum einzelne Nebenfiguren, die jeweils an einen der Räume gebunden sind, diejenigen Kräfte, die die Protagonisten für sich bezwungen zu haben glauben.

In *Der Gedanke* haben, wie in den meisten Erzählungen, wiederum die Frauen diese Funktion, sie repräsentieren die emotionale und intuitive Seite des menschlichen Wesens.¹ Zwei Frauen sind es, einmal die Frau des Ermordeten, die nur in dem Bereich außerhalb der Strafanstalt auftritt, das andere Mal Maša, die Gefängniswärterin.

Während Tat'jana nur vereinzelt in Keržencevs erstem Teil der Aufzeichnungen erwähnt wird, verleiht er der Schilderung und Charakteristik Mašas sowohl im ersten als auch im zweiten Teil stärkeren Nachdruck. Die Diskrepanz zwischen Tat'janas Bedeutung als mitauslösendes Moment für den Mord und ihrer peripheren Behandlung entspricht dem Versuch Keržencevs, diesen Sachverhalt herunterzuspielen, um dem Verdacht, der Mord resultiere aus verletzter Eitelkeit und nicht aus einer Idee, vorzubeugen.

Für die Berichtsschicht der Haftgegenwart gilt die Trennung zwischen Ratio und Emotio nicht mehr in dem gleichen Maße, da hier die Ausführungen von stimmungsmäßigen und seelischen Schwankungen eingeplant sind. Diese im Stil der einzelnen Passagen ablesbaren Schwankungen verdeutlichen sich auch auf der inhaltlichen Ebene. Keržencev spricht sie sogar offen aus, vor allem im Zusammenhang mit Maša. Als Gegenteil zu Keržencev konzipiert, kennzeichnet sie weder ein egozentrisches noch übersteigert rationales Verhalten, im Gegenteil, sie glaubt an eine transzendente Ordnung und geht derart auf die Menschen ein, daß diese, scheinbar, in Mašas Gesicht ihr eigenes zu erkennen glauben. "Dies liegt daran, daß Maša über die merkwürdige und aufschlußreiche Fähigkeit verfügt, unwillkürlich auf ihrem Gesicht das Mienenspiel aller anderen Gesichter zu widerspiegeln" (II.11).

Die Frau als Gegenpol im Wesen der Mannes erscheint auch in *Meine Aufzeichnungen*. Während dem Erzähler-Ich nur im Leben aus-

¹ Vgl. J.B. Woodward, L. Andreyev. A Study. (1969) S. 232.

serhalb des Gefängnisses diejenige Frau begegnet, die in ihm die nicht von der Ratio gelenkten Kräfte freisetzt, wird er im Gefängnis selbst mit einem Künstler konfrontiert, der die lebende Widerlegung seiner Gitter-Philosophie ist. Beide Figuren lösen die tiefste Erschütterung in seiner Existenz aus und drängen ihn teilweise aus seiner selbstsicheren Selbstüberhöhung.

Das Zusammenspiel zwischen der Beweglichkeit einer komplexen Figur und deren Aufspaltung in Stützfiguren, die kontrastierende aber auch komplementäre Funktion haben, kann in der Mehrheit der dynamischen Erzählungen beobachtet werden. Beide Aspekte tragen dazu bei, die personale Struktur und deren Aufgliederung in Schichten zu verdeutlichen.

3. Traum, Halluzination und Vision

Bei einem Autor wie Andreev, der seine Figuren durch psychologische Faktoren profiliert und anreichert, ist es nicht verwunderlich, daß Träume, Halluzinationen und Visionen in den meisten Erzählungen zum festen Bestandteil gehören.

Im Unterschied zu Tolstoj z.B. gestaltet Andreev jedoch keine prophetischen, die Handlung vorausdeutenden Träume. Dergestalt hat der Traum Anna Kareninas und Vronskijs in "Anna Karenina", der zu der Reihe anderer unheilverkündender Auspicien, wie z.B. der Eisenbahnunfall am Romanbeginn, gehört, eine vorausweisende und die Spannung steigernde Funktion. Die Träume bei Tolstoj sind darüber hinaus handlungsreiche Träume, in denen häufig der übersinnliche Bereich in den irdischen hineinreicht. Diese Form des Traums findet sich bei Andreev hingegen nur zweimal, in dem Roman *Saška Žegulev* und in der Sonderveröffentlichung *Der Traum Vasilij Fivejskijs*¹, der ursprünglich in *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* eingefügt werden sollte. Unterschiedlich zu Tolstoj entwickelt Andreev auch in diesem

¹ L.N. Andreev, *Son O. Vasilija*. Neizdannij otryvok iz *Žizn' O. Vasilija Fivejskogo*. In: Italii. Literaturnyj sbornik v pol'zu postradavšich ot zemletrjasenija v Messine 1909. S. 52-53.

Traum keine Handlung, die eine eigenständige, von den Romanfiguren abgelöste Welt darstellt, sondern konzentriert das Traumgeschehen auf den Popen und den Idioten, dessen plötzliches Vermögen sich fortzubewegen hier vorausweisenden Charakter erhält.

Iezuitova, die in ihrer Arbeit auf die Tradition der Viten und Heiligenlegenden, die in der Erzählung vermutlich wirksam ist, hinweist, führt auch den Traum auf diesen Einfluß zurück.¹ Daß Andreev den Traum aus der Erzählung ausklammerte, mag auch darauf hindeuten, daß ihm die Form des weissagenden Traums entbehrlich war, da ihm die psychologische Aussageebene wichtiger als die Handlungsebene ist. Daher sind die meisten seiner Träume, ähnlich wie bei Dostoevskij², Krisenträume und dienen dazu, die Schicht des Unterbewußtseins und des Verdrängten einzublenden. Der Traum erhält derart eine wesentliche Funktion innerhalb der psychologisierenden Darstellung; er steht im engen Zusammenhang mit der Problematik der gebrochenen Persönlichkeit. Und hat ebenso charakterenthüllende wie auch "seelendarstellende"³ Funktion.

Die Bedeutung des Traums für die Erforschung der "Geheimnisse" der Seele betont Andreev ausdrücklich in seinem zweiten *Brief über das Theater*. "Auch in die Träume ist der psychologische Romanschriftsteller schon eingedrungen - in jenes geheimnisvolle Gebiet, in dem völlig eigene Gesetze herrschen: erinnert euch der alten Literatur, in der die Menschen gleichsam nie schlafen - so selten träumen sie."⁴

1 L. A. Iezuitova, *Tvorčestvo L. Andreeva (1891-1904)*. (1969) S. 257. "Es ist interessant, daß Andreev, der einige Gesetze der Viten angewandt hat, zunächst, wie es auch in den Viten üblich ist, einen prophetischen Traum des Popen Vasilij in die Erzählung einzuführen beabsichtigte. Und nicht einfügte." In ihrer kürzlich erschienen Monographie führt sie nun eine These dafür an, weshalb Andreev den Traum extra veröffentlichte. Zu Recht verweist sie darauf, daß der Traum, als vorausweisendes Moment, den Erzähl-schluß in seiner Suggestivität abschwächen würde. Vgl. Dies., *Tvorčestvo L. Andreeva 1892-1906*. (1976) S. 138.

2 L.J. Kent, *The Subconscious in Gogol' and Dostoevskij and its antecedents*. (1969) S. 88-89. Vgl. M. Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. (1971) S. 166ff.

3 L. Karancsy, *Träume und Visionen in den Erzählungen von L. Andrejew*. In: *Slavica* 7 (1967) S. 84.

4 L. N. Andreev, *Pis'ma o teatre*. (1914, ND 1974) S. 48.

Ebenso wie die Träume verdeutlichen auch Halluzinationen und Visionen die seelische Disposition der Figuren.

Im Gegensatz zu Karancsy, der keine Unterscheidung zwischen Halluzination und Vision aufzeigt, sehe ich deren unterschiedliche Verwendung in den Erzählungen.¹ Während halluzinatorische Augenblicke wiederholbar sind und häufig durch Reize im visuellen und auditiven Bereich der Figuren ausgelöst werden, sind visionäre Erscheinungen einmalig und bilden eine Aufgipfelung der Handlung. In der Vision, die bei Andreev stets das Moment der Ekstase beinhaltet, vollzieht sich nicht lediglich eine Verzerrung der dinglichen oder personalen Wirklichkeit, sondern an deren Stelle tritt die Vorstellung einer zweiten Wirklichkeit, die einmal zerstörend, das andere Mal erneuernd auf die Figuren wirkt.

Bis auf wenige Ausnahmen z.B. *Drei Nächte* (Tri noči, 1913), *Die Auferstehung der Toten* (Voskresenie mertvyh, 1913) und *Die Rückkehr*, die den Untertitel Traum (son bzw. mečta) tragen, setzt Andreev den Traum punktuell ein.² Die Analyse konzentriert sich auf dieses Verfahren, um die Funktion und den Stellenwert des Traums für die fiktiven Figuren und innerhalb des Erzählverlaufs zu erkennen.

In den Erzählungen finden sich einerseits Träume bzw. traumähnliche Situationen, die handlungsangereichert sind, andererseits solche, bei denen nur angedeutet wird, daß die Figuren von heftigen Träumen gequält werden, ohne jedoch auf ihren Inhalt genauer einzugehen.

Handlungsarme Träume finden sich in *Vom Leben Vasilij Fivejskijs*. Sie erhalten die Funktion, die Bedrängung des Menschen durch das, was er tagtäglich sieht und erlebt, zu verdeutlichen und seine Situation der Unfreiheit, des Ausgeliefert-Seins zu

1 Diese begriffliche Bestimmung ist aus den Erzählungen selbst abgeleitet und folgt nicht der Definition, wie sie die Psychologie liefert, da sie die Vision nur als "halluzinatorische optische Täuschung" bezeichnet. Vgl. W. Hehlmann, Wörterbuch der Psychologie. (1977)

2 *Drei Nächte, Die Auferstehung der Toten*. In: Zavety 1.1913 S. 17-25; *Die Rückkehr*, Berlin o.J.

pointieren. Die geringe Vertiefung der Traumhalte hängt primär damit zusammen, daß die Träume Reaktionen auf unmittelbar vorausgehend berichtete Ereignisse sind, um die Gemütsverfassung der Betroffenen zu erhellen. Sie ergänzen die innenperspektivische Darstellung mittels indirekter Verweise auf die seelischen Vorgänge. Zugleich kann an ihnen die Bewußtseinsentwicklung des Popen abgelesen werden. Dreimal wird im Text auf Träume hingewiesen.

Der erste verbindet sich mit der Gestalt des Idioten und seiner Macht über die Menschen allgemein, er charakterisiert also nicht allein die Beziehung des Popen zum Idioten, sondern die all derer, die in seinem Bereich leben. Der durch die Geburt des Idioten ausgelöste Alptraum bedrängt alle. "Auch die Nächte der Menschen waren unruhig: leidenschaftslos waren die Gesichter der Schlafenden, unter ihrem Schädel aber wucherte in gräßlichen Trugbildern und Träumen die ungeheuerliche Welt des Wahnsinns, und beherrscht wurden sie immer von derselben geheimnisvollen Gestalt - halb Kind, halb Tier -" (III.30). An dieser Stelle dient die Erwähnung des Traums dazu, die Situation und Atmosphäre zu bestimmen.

In demselben Kapitel folgt ein weiterer Hinweis auf Träume, die jedoch nicht mehr die Stimmung mehrerer Menschen aufdecken, sondern ausschließlich auf den Popen bezogen sind. In ihnen verdichtet sich seine individuelle Problemsituation. Ahnungsvoll deutet seine Frau die unruhigen Träume und führt sie auf den inneren Kampf des Popen mit dem Glauben zurück. Damit wird zum erstenmal der innere Konflikt des Popen genannt und ein neuer Aspekt dieser Figur eingeleitet, der für ihr Verständnis ausschlaggebend ist (III.32-33). Diese Bedeutung hat auch die letzte Erwähnung der Träume des Popen, dessen Gedanken sich jetzt nicht mehr lediglich auf sich selbst und auf Gott konzentrieren, sondern die Menschen insgesamt in sich einschließen. Sie spiegeln die Erkenntnis wider, daß nicht er allein das Opfer vernichtender Schicksalsschläge ist. Dadurch wird sein seelischer Konflikt noch verschärft. Zwar löst er sich in den Träumen aus seiner Isolierung und findet in die Gemeinsamkeit zu

den Menschen, doch werden diese zugleich zur drohenden Aufforderung, für sie einzutreten und zu kämpfen. "Nachts aber verwandelten sich die lebendigen Menschen in gespenstische Schatten und zogen als lautlose Menge mit ihm dahin, dachten gemeinsam mit ihm - und sie machten die Wände seines Hauses durchsichtig und spotteten aller Schlösser und Riegel. Und quälende, wilde Träume rollten wie ein feuriges Rad unter seinem Schädeldach ab" (III.46). Hier signalisieren die Träume den Übergang in die entscheidende Phase seiner Glaubenskrise, die sich in dem Ausdruck "und Du duldest das" (III.48) zu offener Empörung und Auflehnung zuspitzt.

Die innere Unzufriedenheit und der Zweifel an der Gerechtigkeit Gottes, die sich bis dahin nur in der Charakteristik der Träume und der gestischen Zeichen andeuten, finden jetzt ihren sprachlichen Ausdruck. Sie haben sich aus dem Unterbewußtsein des Popen gelöst und der unbewußte Kampf zwischen Sollen und Wollen findet damit gleichsam sein Ende. Von dieser Szene an werden seine Vorstellungen unmittelbarer in Sprache umgesetzt.

Auch in *Judas Ischariot* wird, ähnlich wie bei dem Popen, auf die Träume verwiesen, um die geistige und seelische Unruhe anzudeuten, in welcher sich die rätselhafte Figur befindet. Die Unruhe verläßt ihn weder bei Tag noch bei Nacht. Judas gibt sich den "aufrührerischen Träumen, ungeheuerlichen Phantasien, tollen Gesichtern hin, die seinen verbeulten Schädel zu zerreißen drohen" (III.113). Gleich den Träumen des Popen gibt Andrej keine Einblicke in Judas' Träume. Allein deren Charakteristik weist darauf hin, daß das unbestimmte Wollen zu diesem Handlungszeitpunkt noch nicht bestimmt ist, der innere Kampf jedoch bereits begonnen hat. Der Hinweis auf die Träume trägt zur Spannungssteigerung und Verrätselung der Figur bei.

Von solcher Verwendungsweise des Traums unterscheidet sich diejenige der Träume in *Die Erzählung über Sergej Petrovič*, in *Der Gedanke* entscheidend. Sie werden jeweils an einem Krisenpunkt der Handlung eingeführt. Darüber hinaus gewinnen sie an Anschaulichkeit, da sie mit Bildern angereichert sind, die die Inkongruenz von Bewußtsein und Unterbewußtsein der Protagonisten

versinnbildlichen. Der enge Zusammenhang zwischen Trauminhalt und der von Andreev gezeichneten Zweipoligkeit des Menschen wird deutlich. Gerade in einer Erzählung wie *Der Gedanke*, in der das Problem der Dissoziation und Spaltung des Menschen thematisiert wird, veranschaulicht Andreev die Dekomposition der Figur in traumähnlichen Situationen.

In den beiden genannten Erzählungen bilden die Träume einmalige, unwiederholbare Erfahrungsaugenblicke, sie markieren die Lebenskrise der Betroffenen. Sergej findet in der gleichen Nacht den Tod, Keržencev erlebt den Zusammenbruch seiner gefestigten Persönlichkeit. Diese Andeutungen lassen schon erkennen, daß Karancsys These, "die Träume und Visionen" spielten nur selten eine "wichtige Rolle in der Komposition" und nähmen keinen "wichtigen Platz in der Handlung"¹ ein, kaum haltbar ist. Als Ausnahmen nennt er die Erzählungen *Am Fenster*, *Im Nebel*, *Vom Leben Vasilij Fivejskijs*. Aber auch die Träume Sergejs und Keržencevs haben innerhalb des Erzähllaufbaus einen funktionalen Stellenwert und markieren entweder den aus- und auflösenden Wendepunkt oder den Höhe- und Mittelpunkt der Handlung.

Beiden Figuren entzieht sich im Traum die Kontrolle über ihre Gedanken, es drängen sich ihnen Bilder und Wahrnehmungen auf, die ihnen nachdrücklichst die Eindimensionalität ihrer intellektuellen Konstruktionen offenbaren. Die Verselbständigung ihrer Gedanken drückt sich nicht allein darin aus, daß Sergej und Keržencev machtlos sind, sie zu steuern, sondern wird erzähltechnisch dadurch unterstrichen, daß der 'Gedanke' zu einem dialogischen Gegenüber der Figuren wird.

Der Erzählablauf von Sergejs Traum unterliegt dem Prinzip der Steigerung und der Intensivierung. Sergej, der die Absicht hat, durch Selbstmord einen Sieg zu erringen, den ihm sein mittelmäßiges Leben versagt, träumt Tod. Doch entgegengesetzt seiner Vorstellung zeigt der Traum keinen heroischen, sondern den alltäglichen, destruktiven Tod. Sein Denken entgleitet ihm, es

¹ L. Karancsy, Träume und Visionen in den Erzählungen von L. Andrejew. In: *Slavica* 7 (1967) S. 112.

fällt in die Kindheit zurück zu dem Tod eines Onkels, der für lange Zeit seine Vorstellung vom Tod geprägt hat: ein Tod "in Gestalt unbeweglicher Fußsohlen in gezwirnten weißen Socken" (I.82). Die zweite sich anschließende Erinnerung verbindet sich wiederum nur mit äußerlichen, nebensächlichen Begleiterscheinungen des Todes, dem gleichgültigen Verhalten eines Kutschers und dem Schwanken eines Sarges. Erst das Bild von seinem eigenen Tod löst ihn von solchen Vorstellungen, sein Gedanke wird "überraschend scharf, präzise und hell wie ein Messer, das man geschliffen hat" (I.82f.). Damit ist der Höhepunkt des Traums erreicht, denn die vorhergegangenen erinnerten Bilder bereiten nur den Entwurf zu seinem eigenen Tod vor. Zwischen diesen und die Erinnerung blendet Andreev jedoch noch einmal nachdrücklich den nun mit personifizierten Fähigkeiten versehenen Gedanken ein, der zunächst unentschlossen, dann präzise "das Bild von Sergej Petrovičs Beerdigung" (I.83) modelliert. Durch die explizite Wiederaufnahme des Gedankens unterstreicht Andreev die Hilflosigkeit und Ohnmacht Sergejs, der dem 'Gedanken' ausliefert seinen Tod, auf die eindringlichsten Elemente reduziert und konzentriert, sieht: "den schwarzen krummen Rachen des Grabes, den harten, engen Sarg, die Knöpfe der Uniform, welche Grünspan angesetzt haben, und den Verwesungsprozeß der Leiche" (I.83).

Entscheidend ist in diesem Traum nicht die Vergegenwärtigung eines Geschehens, sondern der Ablauf des Gedankens, der dreimaligen, sich zu einander konzentrisch verhaltenden Wiederholungen der Konfrontation mit dem Tod, die der Vergangenheit, der Gegenwart¹ und der Zukunft angehören. Die bedeutsame Spannung zwischen Traumwirklichkeit und der ideellen Täuschung entsteht durch die Antinomie von der Idee des Übermenschen und der Realität des Todes, derer er sich beim Erwachen bewußt wird. Sein Entsetzen, seine Angst erwachsen aus der Einsicht in die Unwiderruflichkeit seines Vorhabens, doch sein auf das einmal

¹ Es kann hier von Gegenwart gesprochen werden, da sich die zweite Erinnerung auf einen Vorfall bezieht, "der sich vor verhältnismaßig kurzer Zeit zugetragen hatte" (I.82).

gesetzte Ziel fixierte Größenwahn zwingt ihn in den Tod.

Die Trennung von willkürlichen und unwillkürlichen Aktionen veranschaulicht Andreev durch die Unfähigkeit Sergejs, den in ihm erwachten Willen zu leben mit den Bewegungen seiner Gliedmaßen, die zur Giftflasche hindrängen, zu koordinieren. Die Todesfurcht vertieft sich zur "Angst vor sich selber - vor jenem fürchterlichen Widerstand, den Füße und Hände gegen ihn leisteten" (I.83).

Dieser gegen Erzählende geschilderte Traum bildet die Umkehr der im zweiten Erzähldrittel dargestellten illusionären Vision des Übermenschen, die zum auslösenden Moment für sein Wollen wird.¹ Beide Erlebnisaugenblicke, sowohl die Vision wie auch der Traum, werden als etwas charakterisiert, das sozusagen unabhängig von Sergej vor ihm entsteht. Darin klingt nochmals seine innere Spaltung an.

In *Der Gedanke*, in der die Idee des Übermenschen vielschichtiger und radikaler verarbeitet ist, berichtet Keržencev ausführlich von einer traumartigen Situation, die einen Wendepunkt in seinem Leben, für seine Persönlichkeit darstellt. Der Bedeutung des Wachtraums entspricht die Extensität mit der Keržencev ihn beschreibt; er benötigt dazu fast das gesamte sechste Kapitel. Da in der Erzählung die Apotheose und die Niederlage der Ratio das Thema bilden, konzentriert sich auch der Erlebnisinhalt des Wachtraums darauf.²

Der Protagonist berichtet von der Erfahrung des sich seiner Führung entziehenden Gedankens und der Bewußtwerdung, daß er "allzu nahe an die Grenze herangekommen" (I.125) ist und nur noch den Wahnsinn vor sich sieht. Auf diese Erkenntnis stößt ihn eine Stimme, die ihm wieder und wieder zuruft, daß er die

1 "Und eine derartige Peitsche war die Schau, das Wunder des Übermenschen, dessen, der mit voller Berechtigung über Macht, Glück und Freiheit herrscht Minutenlang überzog dichter Nebel die Gedanken, jedoch die Strahlen des Übermenschen jagten ihn auseinander, und Sergej Petrovič sah sein Leben so klar und deutlich, als ob es von anderen Menschen aufgezeichnet oder erzählt würde" (I.69). Vgl. die Umkehrung (I.83).

2 Vgl. die Halluzination des Mathematikers in *Meine Aufzeichnungen* (III.234-235).

Rolle des Wahnsinnigen nicht fingiert habe, sondern wahnsinnig ist. Zunächst schreibt er seiner Haushälterin die Worte zu, dann dem ermordeten Freund, bis er schließlich begreift, daß es der Wortlaut seines eigenen Gedankens ist.¹

Entscheidend sind seine Versuche, Sinn und Bedeutung des Traums den Gerichtsgutachtern, vor allem aber sich selbst, zu erhellen. Da die Nüchternheit der Sprache zur Wiedergabe des Traums nicht genügt, greift er zur Metapher der Schlange und des Hauses. Mit ihrer Hilfe schafft er eine Raumvorstellung von oben und unten, die dem logisch-rationalen und dem alogisch-unterbewußten Bereich entspricht und nimmt dabei wieder den Bezug zur Grenzüberschreitung auf: sein Gedanke entweicht in irgendwelche Tiefen, aus denen er ruft: "Du meinst, du verstellst dich, aber du warst wahnsinnig. Du kleiner, du böser, du dummer, du Dr. Keržencev. Irgendein Dr. Keržencev, der wahnsinnige Dr. Keržencev" (I.126).

Die Entschuldigungen gegenüber den Sachverständigen, daß er ein "so wichtiges Moment wie diesen grauenhaften Zustand nach dem Mord in so allgemeinen und unbestimmten Ausdrücken beschrieben habe" (I.127), offenbaren einerseits die Erschütterung, die ihn bei der Niederschrift des nächtlichen Erlebnisses wieder übermannt, und die ihm die adäquaten Worte zu dessen Schilderung versagt, andererseits führt er sie absichtlich an, um einen umgekehrten Effekt zu erzielen. Denn wie könnte ein Wahnsinniger so präzise ein lang zurückliegendes Ereignis, das er zudem "so schwach wahrgenommen" (I.127), beschreibend analysieren. Wieder wird die Ambivalenz sichtbar, die in den Rechenschaftsbericht eingelegt ist.

Der Wachtraum bedeutet einen markanten Punkt in den Memoiren, weil er gewissermaßen das Resümee des ersten Teils des Berichts ist und die Rolle entlarvt, die er gegenüber seinen Mitmenschen gespielt hat und den Experten weiter vorspielt. In dem schlaf-

¹ In der ersten Variante, die im CGALI aufbewahrt wird, glaubt Keržencev noch, daß es die Stimme des Teufels ist, die er vernimmt. (f.11.op.4. ed.7 S. 60). Durch die spätere Änderung erreicht Andreev eine größere Ambivalenz und Steigerung, da die Haushälterin durchaus im Bereich des Möglichen, während der tote Freund schon alogisch ist.

ähnlichen Zustand, in dem das Bewußtsein nicht gänzlich ausgeschaltet ist, und auch das Unterbewußtsein sich nicht völlig frei entfalten kann, erschließt sich Keržencev eine innere Dimension, die er in sein Kalkül nicht einbezogen hat. Unter diesem Aspekt wird ersichtlich, welche wichtige Stelle der Wachraum in dem erzählten Vorgang einnimmt, zumal es sich um die letzten Stunden vor der Inhaftierung handelt. Parallel zu der gesetzlichen Strafverfolgung beginnt jetzt seine eigentliche Strafe, die vom "Verstand", von dem "Gedanken" ausgeht, der "sich der Kontrolle Keržencevs entzieht und sich von seinem einzigen Freund und Verbündeten in seinen Feind verwandelt"¹. Zugleich bildet der Traum in der Komposition eine Gelenkstelle, denn mit diesem Kapitel ist der Vergangenheitsbericht, der den Mord und dessen Planung rekonstruiert, abgeschlossen, es schließt sich der vornehmlich an der Gefängnisgegenwart orientierte Bericht an.

Neben Träumen und ihnen verwandten Zuständen verwendet Andreev häufig Halluzinationen. Oft ersetzen sie die Wiedergabe der Gedanken der Figuren, versinnbildlichen die innere Anspannung und Furcht, die die Protagonisten beherrschen. Die inneren Vorgänge spiegeln sich in der Wahrnehmung der personalen und dinglichen Umwelt wider.

Einsamkeit, Schuldgefühle, auch Alkohol lösen die verzerrten Sinneseindrücke aus. Unterschiedlich zu den Träumen und Visionen ist jedoch ihr Stellenwert innerhalb des Textes weitaus nicht so funktional. Sie bilden keine Schnittpunkte in der Persönlichkeitsstruktur und keine Gelenkstellen im Aufbau der Erzählungen. Des öfteren finden sie sich in der Nähe des Erzähleinsatzes. Sie markieren dann gespannte Anfänge wie z.B. in *Ein Raubüberfall stand bevor* oder dienen der atmosphärischen Gestaltung sowie der Charakterisierung einer Figur (Chižnjakov in *Im Keller*, die Popenfrau in *Vom Leben Vasilij Fivejskijs*).

Andreev hat eine Erzählung geschrieben, und zwar *Das Rote Lachen*, in der alle drei Phänomene intensiv eingesetzt sind. Für

¹ M.Ja. Ermakova, *Romany Dostoevskogo i tvorčeskie iskanija XX veka.* (1973) S. 236.

Karancsy gehört sie zu den sieben Erzählungen, die "im Ganzen oder dem Wesen nach auf einer Form des Traums oder der Vision aufgebaut sind, d.h. die einen mit ihrem phantastischen Anschein und mit ihrer phantastischen Stimmung an eine Vision erinnern. (*Die Wand, Die Sturmglocke, Er, Drei Nächte, Auferstehung, Rückkehr*)"¹. Er stellt damit zwei verschiedene Aspekte gleichrangig nebeneinander, die getrennt betrachtet werden müssen. Dies betrifft einmal die Vision oder den Traum als erzähltechnisches Verfahren, die an eine Figur gebunden mit der psychologischen Darstellungsfunktion besetzt sind, das andere Mal den Eindruck des Phantastischen, den eine Erzählung in ihrer Gesamtheit vermittelt. In *Das Rote Lachen* verwendet Andreev das erste Verfahren. Besonders im ersten Erzählteil scheidet er deutlich die Schicht der empirischen Wirklichkeit von der ihrer subjektiv umgeformten Sicht; im zweiten Teil überwiegt dann in steigendem Maße die Schicht der Halluzinationen, des Traums und der Vision, die die Erzählung abschließt.

Diese unterschiedliche Gewichtung läßt sich daraus ableiten, daß in den ersten sieben Kapiteln vornehmlich eine Vorstellung vom Krieg und den damit verbundenen Greueln vermittelt werden soll; deshalb darf die Schicht des Alogischen und Phantastischen nicht überwuchern. Dennoch überschreitet der Erzähler in seinen Ausführungen wiederholt die Grenze des logisch Kausalen, was auf die physische und psychische Erschöpfung des Offiziers zurückzuführen ist. In diesem Zustand erliegt er optischen Sinnestäuschungen. So z.B., wenn er anstelle eines getöteten Soldaten diesen als Verkörperung des Roten Lachen sieht (IV.98). Andere halluzinatorische Erscheinungen schwächt er jedoch durch formale Vergleiche ab. Karancsy betont zu Recht, daß sich das "Lebensgefühl" des durch den Krieg Betroffenen nicht annähernd durch "Worte, Gedanken" vermitteln läßt; es "bedarf, einer visuellen Verkörperung" - jedoch nicht allein, wie er weiter schreibt, "damit der Held es in seiner vollen Wirklichkeit und in seinem vollen Greuel erfahre"², sondern um ein umfassendes Bild von

1 L. Karancsy, Träume und Visionen in den Erzählungen von L. Andrejew. In: *Slavica* 7 (1967) S. 94.

2 Ebd. S. 94.

dem Roten Lachen zu gewinnen, in dem sich alle destruktiven Elemente des Krieges zu einer Synthese vereinen, und das sowohl auf dem Kriegsschauplatz als auch im Hinterland zum Signal des Wahnsinns, der Inhumanität und der Alogik wird.

Im zweiten Teil des "aufgefundenen Manuskripts" wird der Schwerpunkt auf den geistigen Verfall des Bruders des toten Offiziers verlegt. Zwar bleibt der unmittelbare Bezug zum Krieg erhalten, doch wird jetzt die Schilderung der Kriegsauswirkungen auf diejenigen, die ihm nur mittelbar ausgesetzt sind, in den Vordergrund gerückt. Aber auch hier heben sich die Textstellen, in denen der Erzähler seine Halluzinationen und Alpträume berichtet, deutlich ab. Das auslösende Moment der immer expressiver werdenden Wahnvorstellungen ist die Erscheinung seines im Kabinett schreibenden, toten Bruders. "... es fängt an. Als ich gestern nacht ins Kabinett des Bruders ging, saß er in einem Sessel an dem mit Büchern überhäuftem Tisch. Die Halluzination verschwand sofort, als ich die Kerze anzündete ..." (IV.126). Von nun an werden die Abstände und der Erzählfumfang der logisch-kausalen Berichte immer geringer und kürzer. Die Grenze zwischen der objektiven Wirklichkeit und einer subjektiv traumatischen Wirklichkeit wird mit jedem Kapitel brüchiger.

Drei Kapitel sind hierfür besonders aufschlußreich, da sie fast ausschließlich von den Wahnvorstellungen des Erzählers handeln. Im 14. Kapitel berichtet er sein Erlebnis im Theater, als ihn der wahnsinnige Wunsch nicht mehr frei ließ, das Publikum durch den alarmierenden Ruf "Feuer" in eine von Panik gehetzte Horde Wahnsinniger zu verwandeln. In diesem Beispiel ist die Grenze zwischen Wirklichkeit und Vorstellung noch eindeutig, was sich sprachlich unter anderem im Gebrauch futurischer Verben niederschlägt. Es ist eine Projektion des Erzählers, in seiner Verzweiflung darüber, daß sich die Menschen während des Kriegs dem Vergnügen hingeben. Zugleich sehnt er sich danach, ihre ethische und humanitäre Scheinverfallenheit zu entlarven, "denn die Mörder sind stets sie, denn ihr Edelmut, ihre Gelassenheit ist die Gelassenheit der satten Bestie, die sich ohne Gefahr weiß" (IV.129).

Kurz danach schildert er eine Traumkette, die wie die anderen

Träume durch das übergreifende Thema "Wahnsinn und Entsetzen" geprägt ist. Darauf weist der Erzähler ausdrücklich hin: "meine Träume sind entsetzlich und wahnsinnig" (IV.127) und steuert damit die Rezeption des Lesers.

Selbst die unschuldigen Kinder verschonen die Kriegsauswirkungen nicht: in seinem Traum werden sie zu Mördern (IV.130,132). Der sich unmittelbar daran anschließende Traum, dem ein Gespräch mit dem toten Bruder zugrundeliegt, bildet die gesteigerte Konzentration früher schon geschilderter halluzinatorischer Augenblicke und Erlebnisse. Trotz der sprachlichen Suggestivität bewahren diese Szenen eine gewisse Distanz, da sie ausdrücklich als Träume gekennzeichnet sind. In dem letzten Kapitel der Erzählung hingegen lagert sich die Schicht des Wahnsinns vollkommen über die der geistigen Intaktheit. Die Unterscheidung von Phantastischem und Wirklichem wird hier unmöglich, und dies entspricht der Intention Andreevs, den Wahnsinn jetzt nicht mehr partiell, sondern in seiner Totalität zu vermitteln.

Einige der Motive, die Andreev immer wieder zur intensivierenden Schilderung bedrohter Menschen verwendet, sind auch hier komprimiert eingesetzt. Sie vergegenwärtigen eine vermeintliche Verfolgungsjagd, der sich der Erzähler ausgeliefert zu sein glaubt, und die in der Vision ihren Höhepunkt findet. Die Ausgangssituation ist hierfür die sinnlose, unbegründete gegenseitige Vernichtung der Menschen¹, vor der er flüchtend, in ein auswegloses Labyrinth von Straßen und Gassen gerät², dessen Abgeschlossenheit durch undurchdringlichen Nebel verstärkt wird³. Aber auch sein Haus, in das er sich, angeblich immer noch von der Menschenmasse verfolgt, rettet, bietet ihm keinen Schutz mehr. In einer Vision drängen hunderte von Leichen, die von der Erde ausgestoßen werden, in die Zimmer, die Flucht aus dem Fenster verhindert aber das Rote Lachen: "... vor dem Fenster, in dem toten purpurnen Licht stand das Rote Lachen" (IV.144).

1 Vgl. *Die Sturmglocke, Die Mauer, Saška Žegulev*.

2 Vgl. *Die Stadt, Die Rückkehr, Der Dieb*.

3 Vgl. *Im Nebel*.

Andreev war sich durchaus bewußt, daß die Wiedergabe der letzten Szene nicht dem Gesetz der realistischen Wahrscheinlichkeit gehorcht, da der Erzähler, wie Andreev Gor'kij zugesteht, in seiner geistesverwirrten Verfassung die letzte Nacht nicht mehr beschreiben konnte, doch ist er davon überzeugt, daß dies "unausbleiblich ist, wie z.B. der Monolog oder die Beschreibung der letzten Empfindungen eines Sterbenden, die niemand kennt"¹. Zweifelsohne hat der Autor in dieser Szene die Grenze der Ich-Struktur, als fingierte Wirklichkeitsaussage im logisch genauen Sinne überschritten, doch ist dies angesichts der intendierten Aussage der Erzählung unerheblich. Entscheidenden Aussagewert hat die Vision, die die Totalität des Empfundenen und Erlebten in die Wirklichkeit projiziert und sie derart verwandelnd entlarvt.

In *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* und *Die Sieben Gehenkten* erleben der Pope und Werner eine Vision, die gleich derjenigen Sergejs in *Die Erzählung über Sergej Petrovič* und der des Erzählers in *Das Rote Lachen* einmal der endgültigen Dissoziation des Menschen, das andere Mal seiner innerseelischen Transformation Ausdruck verleiht. Wiederum markiert die Vision deutliche, inhaltliche Einschnitte in der Handlung und in der Komposition.

Bereits an früherer Stelle ist schon darauf hingewiesen worden, daß in *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* der Handlungshöhepunkt mit dem Erzählschluß zusammenfällt. Dies begründet sich in der Vision des Popen. Sie ist das Zeichen für seinen ausbrechenden Wahnsinn, in ihr wird die objektive Wirklichkeit gänzlich durch eine subjektive Schau ersetzt.

Unterschiedlich zu den Textstellen der anderen Erzählungen, in denen die Visionen geschildert werden, sondert sie Andreev hier auch stilistisch vom Kontext ab. Unvermittelt tauscht er das präteritale Tempus gegen das präsentische aus, und verstärkt durch diesen Tempuswechsel den Bruch zwischen der Schilderung

¹ Gor'kij i L. Andreev. Neizdannaja perepiska. In: Literaturnoe nasledstvo 72.1965 S. 245.

des empirisch Nachvollziehbaren und der des innerlich geschauten Bildes: der Zertrümmerung der Kirche und des Weltuntergangs.

Im Unterschied zu dem Popen erlebt Werner in *Die Sieben Gehenkten* einen visionären Augenblick, der mit dem Stichwort Menschheitserneuerung zutreffend bezeichnet sein dürfte. Andreev blendet in dieser Erzählung bei fast allen Figuren halluzinatorische Augenblicke ein, die sich jedoch wesentlich von der Vision Werners abheben. Der Gouverneur glaubt den personifizierten Tod in seinem Zimmer zu erblicken (IV.26), Cyganok quälen Träume "plastisch schwer wie bemalte Holzpuppen und noch schneller dahinrasend als die Gedanken" (IV.26), für Vasilij verwandeln sich in seinem Delirium die Menschen in "mechanische Puppen" (IV.46,47). Allen diesen Wahnvorstellungen ist gemeinsam, daß sie durch das, was die Angst bzw. die Sehnsucht auslöst, bestimmt werden, und daß sie sich deshalb - wenn sie bildlich wiedergegeben werden - an diesen auslösenden Momenten orientieren. Das heißt: die verzerrte Wahrnehmung bildet sich aufgrund des konkret Gegebenen oder Gedachten. Dies ergibt sich aus der Konzeption der Figuren, die von Anfang an ihrem physischen und psychischen Zustand ausgeliefert sind und von Todesfurcht beherrscht werden, die sie in willenlose Wesen verwandelt.

Musjas akustische Halluzination und Illusion hebt sich in inhaltlicher, jedoch nicht typologischer Opposition zu den oben genannten ab. Werners Vision weicht nun dadurch von den Halluzinationen ab, da sie den Gegenentwurf zu einem vom Tod bedrohten Leben darstellt. Zwar wird das von ihm Erblickte nicht so detailliert wie bei den übrigen wiedergegeben, aber die bildliche Umschreibung seiner innerseelischen Vorgänge bekundet, daß seine "ekstatische Welterfahrung"¹ von dem Autor anders verstanden werden will, als die halluzinatorischen Projektionen. "Die Hände begannen zu zittern - ein Zustand, den Werner nie gekannt hatte. Immer ungestümer pulsierten die Gedanken. Als züngelten Flammen im Kopfe - nach draußen drängte das Feuer und wollte die nächtliche, noch dunkle Ferne erhellen. Und jetzt brach es

1 S. Vietta, H.G. Kemper, *Expressionismus*. (1975) S. 192.

hervor, und die weithin sichtbare Ferne erstrahlte im Licht" (IV.51). Auffallend ist der pathetische Ton, der die Lexik des umrahmenden Textes bestimmt. Andreev orientiert sich an einer religiös gefärbten Lexik. Schon das Feuer, das hier mit der Konnotation der menschlichen Läuterung versehen ist, deutet darauf und wird durch andere Ausdrücke gestützt: "Aufleuchten des Geistes", "begnadete Augenblicke", "göttliches Schauspiel" (IV.51f.)

Für die Besonderheit der Vision spricht weiterhin die Komplexität der die anderen überragenden Figur Werner, die sich ja in seiner einschneidenden Wesensänderung offenbart. Nach dem visionären Erlebnis ist Werner nicht mehr der frühere; dies wird bei dem letzten Zusammentreffen der Terroristen von Musja ausdrücklich bemerkt: "Werner, was ist mit dir? Du hast gesagt: Ich liebe? Noch nie hast du zu jemandem gesagt: Ich liebe. Und warum bist du überhaupt so ... heiter und sanft? Wie kommt das?" (IV.54). Werner gleicht den Figuren, die der "messianische Expressionismus"¹ entworfen hat. Ihre Ähnlichkeit beruht auf dem Gedanken, der sich hinter ihrer Konzeption verbirgt: "Der Mensch soll seine innere Gemeinsamkeit mit dem Menschen entdecken."²

An den sieben zum Tode Verurteilten läßt sich an der Steigerung von Halluzination zu Vision die Polarität von Dissoziations- erfahrung und der Proklamation des neuen Menschen ablesen. Beide Momente, eigentlich "komplementär", sind hier entsprechend der multiperspektivischen Erzählweise einerseits auf die einzelnen Figuren aufgeteilt, andererseits kennzeichnen sie die beiden Wesensmomente in Werner. Die folgenden Ausführungen R. H. Thomas' gelten daher für die einzelnen Figuren sowie für Werner. "Die Intensität der Sehnsucht nach einem nicht mehr geschwächten und bedrohten Ich steht in einem Verhältnis zu dem Grad, mit dem die dagegen arbeitenden Faktoren unmittelbar erlebt. Je mehr man den Zerfall des Ich aus eigener Erfahrung

1 S. Vietta, H.G. Kemper, Expressionismus. (1975) S. 188.

2 Ebd. S. 191.

kennt, desto pathetischer proklamiert man den Willen zu einem endgültigen Sieg."¹

Grundsätzlich überwiegt jedoch bei Andreev der gegenüber sich selbst entfremdete und in sich gespaltene Mensch, was Gor'kij ihm kritisch vorwarf. "Für mich ist der Mensch immer der Sieger, ja sogar der tödlich Verwundete, Sterbende. Herrlich ist sein Streben nach Selbsterkenntnis und der Kenntnis der Natur, und gleichwohl sein Leben qualvoll ist, - erweitert er immer mehr dessen Grenzen, indem er mit seinem Gedanken die weise Wissenschaft, die wunderbare Kunst kreierte. Ich empfand, daß ich aufrichtig und wirklich den Menschen liebe - sowohl den, der jetzt lebt und neben mir wirkt, als auch den klugen, guten, starken, der irgendwann in der Zukunft erscheinen wird. Andreev stellt sich der Mensch bettelarm dar; als ein Geflecht aus den unversöhnlichen Widersprüchen des Instinkts und des Intellekts ist er immer der Möglichkeit beraubt, irgendeine innere Harmonie zu erlangen. Alle seine Beschäftigungen sind 'sueta suet', Moder und Selbsttäuschung. Das Wichtigste jedoch - er ist der Sklave des Todes und geht sein Leben lang an seiner Kette."²

Die Vision Werners, seine geistige und menschliche Wandlung widerspricht in diesem Fall der von Gor'kij postulierten Menschenauffassung Andreevs.

Die Träume, Halluzinationen und Visionen haben die wichtige Funktion, die Personengestaltung zu stützen, sei es, daß sie den Charakter verdeutlichen, sei es, daß sie das Seelische erhellen und innere Vorgänge andeuten. Sie bilden in den meisten Fällen Gelenkstellen im Text, wirken somit auch strukturbildend. Zumeist sind es Alpträume, die die Menschen beunruhigen, Halluzinationen, die aus seelischer Unausgeglichenheit und innerer Anspannung resultieren. In wenigen Fällen verbindet sich mit der Vision die oben analysierte Erneuerung des Menschen, häufiger ist sie Ausdruck eines Endstadiums der Dissoziation des Ich.

1 R.H. Thomas, Das Ich und die Welt: Expressionismus und Gesellschaft. In: W. Rothe (Hrsg.), Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. (1969) S. 25.

2 M. Gor'kij, In: Kniga o L. Andreeve. Vospominanija. (1922, ND 1970) S.19-20.

4. Das Lachen

Die Häufigkeit, mit der Andrejev das Motiv des Lachens in seinem Erzählwerk verwendet, läßt im voraus schon auf dessen Bedeutsamkeit schließen. Dabei konzentriert sich die folgende Untersuchung vorwiegend auf das Lachen, das sowohl an eine funktionale Nebenfigur als auch an Objekte gebunden sein kann. Entscheidend ist dabei die Konfrontation der Protagonisten mit dem Lachen, in der sich wiederum entweder die Inkongruenz zwischen Sein und Bewußtsein angesichts der gelebten Wirklichkeit oder die Nichtübereinstimmung von Psyche und Ratio innerhalb der Zentralfiguren selbst offenbaren.

In seinem Versuch, die Parallelen zwischen Andrejev und Nietzsche aufzuzeigen, führt Burghardt eine Stelle aus "Also sprach Zarathustra" an, die die Aussage des Lachens bei Andrejev in nuce beinhaltet: "Nicht durch Zorn sondern durch Lachen tötet man."¹ Das Lachen wirkt tötend, da es entlarvend den Menschen auf seine Determination hinweist oder die Dissoziation des Ich aufdeckt.

Das Moment des determinierten Menschen klingt in der frühen Erzählung *Die Mauer* deutlich an. Hier überträgt er das Lachen auf ein Objekt - die Mauer - und auf das Abstraktum - die Nacht -. Beide Elemente bilden die unaufhebbare Grenze zwischen dem hermetisch abgeschlossenen, die Bedingtheit des Daseins kennzeichnenden Raum, in dem die Aussätzigen hausen, und dem offenen, harmonisch gedachten Bereich, dem ihre Sehnsucht gilt. Trotz ihres Hasses auf die Mauer drängen sich die Aussätzigen in ihren Schutz, was sowohl bei der Mauer als auch bei der Nacht ein "satanisches Gelächter" (I.141) auslöst. Ihr Lachen zerbricht die Hoffnung auf den Schutz der als sicher geglaubten Wertvorstellungen, für die Andrejev zeichenhaft die Mauer eingesetzt hat²; es zerstört weiterhin die Illusion, sie könne über-

1 Zit. nach O. Burghardt, *Die Leit motive bei L. Andrejew*. (1940, ND 1968) S. 171. Er schließt eine Vielzahl von Belegstellen zum Lachen an, ohne jedoch ihren funktionalen Wert zu untersuchen.

2 Vgl. L. Andrejev i ego "stena". In: *Zvezda* 1925.2. S. 256-259.

wunden und der Mensch aus der Beengung der Wirklichkeit befreit werden. Das Lachen wirft hier die Menschen noch nachdrücklicher auf ihre bedingte Situation zurück.

Ähnlich das Lachen in *Der Dieb*; die Dichotomie von Stadt und Natur wird durch die Opposition von lärmendem Lachen, das an die Stadt erinnert, und stillem Sinnen der Felder vertieft. Das Lachen, wiederum von Figuren losgelöst, reißt den Dieb in die Wirklichkeit zurück. "Etwas Formloses und Ungeheuerliches, Trübes und Zähes saugte sich mit tausend dicken Lippen an Jurasov fest, bedeckte ihn mit frechen, unreinen Küssen und lachte. Es brüllte mit tausend Kehlen, pfiff, heulte und wälzte sich wie toll über die Erde. Wie weite, runde Mäuler erschienen die Räder, und ein jedes hämmerte und heulte durch das schamlose Gelächter hindurch, das in trunkenem Wirbel dahinjagte ..." (II.14). Das Lachen ist Ausdruck des deformierend Chaotischen, des Triebhaften, Ausdruck von Momenten, die sich mit dem bedrohlichen Leben in der Stadt verbinden. Es zerreißt den schwachen Verbindungsfaden zwischen dem Dieb und der Natur. Diese Passage - sie bildet die Mitte der Erzählung - ist ein dichtes Oppositionsnetz von Stadt-Erinnerung und Natur-Erlebnis, von Einsamkeit und Gemeinsamkeit, das in sich die Grundopposition von Tod und Leben enthält. Dabei ist die Einsamkeit ein weiterer Aspekt, der im Motiv des Lachens anklingt. Einerlei ob an einen Menschen oder an Objekte und Abstrakta gebunden, immer stößt es die Menschen aus dem Kreis erfüllter Gemeinsamkeit auf sich selbst zurück und zerbricht die Kommunikation.

In *Das Lachen* zerstört das Gelächter des geliebten Mädchens die sehnsüchtigen Hoffnungen eines jungen Mannes, der stundenlang in winterlicher Kälte aus Liebe auf sie gewartet hat, dann schließlich als Chinese verkleidet auf ein Weihnachtsfest geht, um ihr dort zu begegnen. Seine Ankunft, seine Verkleidung lösen einen Sturm von Heiterkeit und Ausgelassenheit aus, nur mit Mühe kann er sich "aus diesem Ring unsinniger Fröhlichkeit" (I.136) befreien, die ihn und das Mädchen trennt. Das auslösende Moment für diese Heiterkeit ist jedoch die absolute Ausdruckslosigkeit und Starre seiner Maske. "Das war, wenn man es

so nennen kann, eine abstrakte Physiognomie. Sie hatte Nase, Mund und Augen, alles stimmte und war am rechten Fleck, und dennoch hatte sie nichts Menschliches an sich. Ein Mensch kann selbst im Grab nicht so ruhig wirken. Sie drückte weder Trauer noch Fröhlichkeit, noch Verwunderung aus - sie drückte überhaupt nichts aus. Sie blickte einen geradezu und ruhig an - und man konnte sich vor Lachen nicht halten" (I.136). Zunächst hat dieses Lachen harmlosen Charakter, ja, der junge Mann beteiligt sich an ihm, doch schiebt sich in dieses Lachen ein grausames ein, das Lachen des geliebten Mädchens, das nun endgültig die Illusion von Liebe zunichte macht.

Die Diskrepanz zwischen der ausdruckslosen Leere seiner Maske und den Liebesworten provoziert das Lachen des Mädchens, das allein von der Maske gefesselt, den Sinn seiner Worte überhört. Der Konflikt entzündet sich an dem Widerspruch zwischen der emotionalen Bewegtheit des Studenten und dem starren Äußeren der Maske, die nichts von dem, was in ihm seelisch vorgeht, widerspiegelt. Damit deutet sich ein Moment an, das H. Bergson in seiner Analyse des Lachens besonders betont hat: der erstarrte Automatismus der Physiognomie "voilà par où une physionomie nous fait rire"¹. Folgerichtig entwickelt er hieraus, daß "nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose"². Der Mensch wird nicht mehr als Mensch, sondern als Objekt begriffen, was eben die Reaktion des Mädchens erklärt.

Darüber hinaus vermittelt sich in *Das Lachen* die Vorstellung von zwei Wirklichkeiten. Die Maske bildet die Trennwand zwischen der empirisch wahrnehmbaren, vordergründigen Wirklichkeit und der verborgenen, tiefgründigen. In seinen Erinnerungen hat A. Belyj Andrejevs Verständnis von der Maske folgendermaßen interpretiert: "Ich begriff, daß das, was wir für Masken halten, für Andrejev die Wirklichkeit ist; was wir für die Wirklichkeit halten, ist für ihn - nur Maske; es schien: unter den das wirkli-

1 H. Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique.* (1964) S. 19.

2 Ebd. S. 44.

che Antlitz verbergenden Masken errät er das von den Masken Geheimgehaltene."¹ Das Lachen reagiert auf die Maske und erkennt nicht das "lebendige leidende Gesicht" (I.137) des Menschen, den es damit vernichtet.

Der Aspekt der Entlarvung durch das Lachen wird in *Der Gedanke* wirksam. Keržencevs Heiratsantrag beantwortet Tat'jana mit Lachen. Welchen Bedeutungswert diese Szene in seinem Leben und Denken einnimmt, und wie tief die Beleidigung ihn getroffen hat, so "wie dies bei verschlossenen, einsamen Naturen" (I.180-181) der Fall ist, zeigt die erneute Erwähnung des Vorfalls am Schluß seiner Aufzeichnungen, ebenso wie der wiederholte Verweis auf die parallelen Uhrzeiten, zu denen die lachende Abweisung und der Mord geschehen sind.

Er, der alles erreicht hat, wonach sein Wille strebte, erfährt seine erste Niederlage durch die Frau. Ihr Lachen durchdringt die Maske, die die ausschließlich von der Ratio geprägte Seinsweise Keržencevs bedeutet, und vermittelt ihm zum erstenmal ein Gefühl der Unsicherheit und Angst. Das Eingeständnis eines Irrtums fördert den Gedanken zu töten. Auch verzeiht er Tat'jana nicht sein eigenes Lächeln, mit dem er ihre Abweisung erwidert, da sich hinter diesem Lächeln sein Leid, seine verletzte Eitelkeit und vor allem seine innere Zerrissenheit verbergen. Ihr Lachen stößt ihn wieder in die Einsamkeit zurück, es annulliert seinen Versuch, in die Gemeinsamkeit zu finden.

In der Erzählung *Ein Raubüberfall stand bevor*, die zu den Werken mit einem harmonischen Ausgang zu zählen ist, wird der Zusammenhang zwischen Lachen und Einsamkeit deutlich herausgearbeitet. Im Bewußtsein seiner zwischenmenschlichen und seelischen Vereinsamung erwacht in dem Verbrecher eine übergroße Angst; alle Gegenstände des Zimmers, alle Geräusche verzerren sich in seiner Vorstellung zu selbständigen, ihn bedrohenden Phänomenen. Diese innerseelischen Vorgänge verdeutlicht Andreev durch die Wiedergabe der halluzinatorischen Wahrnehmung der Objektwelt, die durch die innere Anspannung und Verunsicherung des Mannes ausgelöst wird und sich ihm optisch und akustisch

1 A. Belyj, In: *Kniga o L. Andreeve. Vospominanija*. (1922) S. 187.

aufzwingt. Dabei wird das Lachen nicht spezifiziert, sondern ganz allgemein "erschreckt ihn alles und lacht mit dunklem und dumpfem Lachen hämisch über ihn" (VIII.80). Doch bleibt das Lachen nicht auf die Erlebnis Augenblicke im Innenraum beschränkt, es begleitet den Dieb auf seinem Weg zu den Kameraden. Häuser, Zäune und Gärten brechen in wildes Gelächter aus. Es verstummt erst, als er in der Hinwendung zu einem nahezu erfrorenen Hündchen und in der Fürsorge, das Tier in das schützende Haus zu tragen, sein verbrecherisches Unternehmen aufgibt.

Diese sentimentale, künstlerisch nicht bedeutende Erzählung wiederholt den wesentlichen Zusammenhang zwischen der inneren Spannung des Menschen, in der sich ihm die Objektwelt zu verselbständigend und zu personifizieren scheint, und dem zersetzend, destruktiv wirkenden Lachen. Es wird in *Ein Raubüberfall stand bevor* durch das Motiv der fürsorglichen Begegnung aufgehoben, in *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* und *Das Rote Lachen* erhält jedoch die Destruktivität des Lachens besonderen Nachdruck.

Im Unterschied zu den vorherigen Erzählungen fügt Andreev das Lachen hier leitmotivisch ein, wobei es durch seine sich steigernden Variationen Gelenkstellen im Text markiert. In beiden Werken verbindet es sich also nicht mit einem vereinzelt entscheidenden Erlebnis oder Zustand der Figuren, sondern das Lachen begleitet deren Bewußtseinsveränderung und ist Bestandteil des sich in ihnen vollziehenden Dissoziationsprozesses.

In *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* ist der Idiot, als Verkörperung des Irrationalen und des Wahnsinns, der Träger des Lachens. An zwei für die Bewußtseinsentwicklung des Popen markanten Textstellen wird das Lachen relevant. Erstens am Ende des 10. Kapitels, zweitens im letzten Kapitel. Im ersten Fall, der die Szene umfaßt, in der der Pope aus der Bibel die Wunderheilung des Blinden vorliest, zersetzt das maßlose Lachen des Idioten die friedliche Ruhe des Zimmers. "Das sinnlose, unheilvolle Lachen riß die große starre Maske bis an die Ohren auf, und aus der breiten Öffnung des Mundes brach unaufhaltbar ein seltsam leeres, glucksendes Gelächter hervor" (III. 72).

Sein Lachen, ein verspätetes Echo auf das der Nacht (III.69), ist die Antwort auf die "unfaßbare Welt des Wunderbaren, die Welt der Liebe, die Welt des sanften Erbarmens und herrlichen Opfers" (III.69), die den Glauben des Popen zu festigen verhilft. Das Lachen des Idioten reißt ihn, für einen kurzen Augenblick, aus seiner Verzückung und der illusionären Vorstellung von einer Heilswelt.

Im zweiten Fall bildet das Lachen das auslösende Moment für die visionäre Überwältigung des Popen und seines geistigen wie körperlichen Zusammenbruchs. Mit ähnlichen Worten beschreibt Andrejev das Lachen in der Kirchenszene, potenziert jedoch dessen Auswirkung: es zertrümmert die Kirche und vernichtet den Popen. "Plötzlich, in einem blendenden Licht aufflammend, zerreißt die starre Maske bis an die Ohren, und donnergleiches Gelächter erfüllt die stille Kirche. Krachend sprengt es die steinernen Wölbungen, schleudert Steine und umfängt mit seinem fürchterlichen Getöse den einsamen Menschen" (III.85).

Das Lachen entspricht hier der Funktion, mit der es auch A. Schopenhauer belegt hat und die wieder in *Das Rote Lachen* angedeutet wird. "Das Lachen entsteht jedesmal aus nichts Anderem, als aus der plötzlich wahrgenommenen Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten, die durch ihn, in irgend einer Beziehung, gedacht worden waren, und es ist selbst eben nur der Ausdruck dieser Inkongruenz."¹ Das Lachen des Idioten offenbart dem Popen die Diskrepanz zwischen seiner Überzeugung, daß er als Auserwählter Gottes ein Wunder vollbringen kann, und dem vergeblichen Versuch, den toten Mosjagin wieder zum Leben zu erwecken. Gedachtes und Erlebtes, Vorstellung und Realität stimmen nicht überein.

Mit gleicher Bedeutung nimmt Andrejev das Lachen in *Das Rote Lachen* wieder auf. Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der Dissoziation des Bewußtseins und der Zersetzung der gesellschaftlichen Leitbilder ist deutlich; zeichenhafter Ausdruck dafür ist auch hier das Lachen. Die beiden Brüder "are mocked by war in the same way and with the same effect as Vasilij

1 A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: *Sämtliche Werke*. (1972) Bd. 2. S. 70.

Fiveysky is mocked by the 'idiot'"¹. Je mehr die Brüder dem Wahnsinn verfallen, um so häufiger entsteht vor ihren Augen das Bild des Roten Lachens. Bei seiner ersten Einführung wird es noch als Gesichtsausdruck eines tödlich verwundeten Soldaten ausgewiesen, "da, wo eben noch jenes blasse Gesicht gewesen war, ragte es auf, kurz, stumpf, rot, Blut floß ... es lächelte weiter, ein zahnloses Lachen, das rote Lachen" (IV.98). Gleich darauf erfährt es dann eine Verallgemeinerung, die es nicht mehr allein auf das Schlachtfeld und das Kriegsgeschehen reduziert. "Das rote Lachen. Es war im Himmel, es war in der Sonne, und bald wird es sich über die ganze Erde ergießen, das rote Lachen ..." (IV.98). Im zweiten Teil der Aufzeichnungen wird dieses manifest, denn nun herrscht das Rote Lachen auch in dem vordergründig friedlichen Hinterland.

Während Erfahrung und Erkenntnis der Inkongruenz von Bewußtsein und Wirklichkeit in *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* allein auf den Popen beschränkt bleiben, teilen sie sich in *Das Rote Lachen* einer Vielzahl von Menschen mit. Die Grenze zwischen der Welt, in der vermeintlich die Gesetze der Vernunft und Humanität regieren, und der des Wahnsinns und der Grausamkeit ist aufgehoben. "Das Gehirn der Welt ist rot wie ein blutiger Brei, es hat sich ineinander verschlungen" (IV.132).

Schon in den frühen Erzählungen deutet sich die Funktion des Lachens bei der Darstellung der Personen und ihrer Erlebniswelt an. Sie beruht darauf, den Menschen auf sich selbst zurückzuwerfen, auf seine Grenzen, sei es durch exogene Determination oder durch endogene Determination. Seit der Erzählung *Der Gedanke* erhält das Lachen dann - im Zusammenhang mit der ausgeprägten Konzeption der Vielschichtigkeit der Figuren - die Funktion, als Signal einer Inkongruenz zwischen Individuum und ihm beegnender Realität und vor allem als Signal des Konflikts der innerseelischen Vorgänge zu dienen.

Ist es hier noch punktuell eingesetzt, erhält es in *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* leitmotivischen Charakter. In *Das Rote Lachen* ist es dann ein abstraktes Zeichen und Symbol für eine

¹ J.B. Woodward, L. Andreyev. A Study. (1969) S. 105.

zerrissene und deformierte Zeit, in der alle Menschen dem Wahnsinn verschrieben sind.

5. Der Blick

Die Funktion des Blicks ähnelt der des Lachens, denn der Blick vermag es, die Menschen aus dem Glauben an eine gesicherte Existenz herauszureißen, oder sie vor die Grenzen ihres Daseins und ihrer Möglichkeiten zu stellen.

In der folgenden Untersuchung wird der Blick, bzw. die Augen, nicht unter dem Aspekt betrachtet, inwieweit sie als Spiegel der seelischen Disposition einer der Figuren verwendet werden, sondern das Interesse liegt darauf, welche Auswirkungen der Blick bei dem Angeblickten zeitigt.

Die Konfrontation mit dem Blick und die tiefgreifende Verunsicherung, die durch ihn bei dem Angeblickten ausgelöst wird, gestaltet Andreev bereits in der Erzählung *Die Lüge*, die zusammen mit *Das Schweigen*, unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, gewissermaßen eine Vorstufe zu der Erzählung *Lazarus* darstellt.

Die Lüge ist der Ich-Bericht eines jungen Mannes, der an der Liebe seiner Geliebten zweifelt und erhofft, durch ihren Tod die Lüge zu töten und der Wahrheit zum Sieg zu verhelfen. Es ist für Andreev kennzeichnend, daß er die äußere Beschreibung der Frau auf das Wesentlichste, die Augen, konzentriert und so das Körperliche, Materielle nahezu verschwinden läßt. Die Augen fesseln den Erzähler; in ihnen hofft er die Antwort zu finden, ob ihre Liebe zu ihm der Wahrheit entspricht oder eine Lüge ist. Ihre Augen sprechen aber nur von Endlosigkeit und er spürt, wie sie sich seiner bemächtigen, wie "sein ganzes Leben in einem dünnen Strahl in ihre Augen übergang" und er sich "selbst fremd wurde, leer und stumm, beinahe tot" (I.52). Mit der Endlosigkeit, in der Lüge und Wahrheit nicht als isolierbare Werte zu erkennen sind, verbindet sich die Selbstentfremdung. Vorstellungen und Erfahrungen des Erzählers verlie-

ren angesichts der Frau ihre Abgrenzbarkeit, ihre Eindeutigkeit. Er wird zutiefst verunsichert. Zu der Endlosigkeit gesellt sich noch ein zweiter Aspekt, der der Undurchdringlichkeit der Augen.

Auch der Mord ist keine Lösung der Frage nach der Lüge bzw. nach der Wahrheit. Zunächst glaubt er zwar, er habe die Endlosigkeit und damit seine Zweifel durch ihren Tod gebannt, da er die Augen gebrochen hat. "Ich konnte sie mit meinen Fingern berühren, schließen und öffnen, und es war mir nicht schrecklich zumute, weil jener Dämon der Lüge und des Zweifels bereits nicht mehr in der schwarzen, undurchdringlichen Pupille lebte, der jeweils so lange, so gierig mein Blut getrunken hatte" (I.56). Doch im Gefängnis wird ihm stärker als je bewußt, daß er weder die Endlosigkeit noch die Leere und Lüge auf ewig getötet hat.

In dieser Erzählung, in der das Problem der zwischenmenschlichen Beziehung eng mit der philosophischen Frage nach Lüge und Wahrheit verquickt ist, klingen Momente an, die Sartre in seiner philosophischen Schrift "L'Être et le Néant" in der zentralen Analyse des Blicks (Le Regard) ausführlich dargelegt hat. Ein wichtiger Aspekt ist das Angeblickt-Werden, das dem Menschen die Vorstellung eingibt, ihm werde seine Sicherheit, seine Welt geraubt. Sartre formuliert: "Ainsi tout à coup un objet est apparu qui m'a volé le monde. Tout est en place ... mais tout est parcouru par une fuite invisible et figée vers un objet nouveau."¹ Die Bedeutung des Angeblickt-Werdens unterstreicht auch der Ich-Erzähler in folgenden Worten: "ihr kalter forschender Blick drang tief in mein Innerstes ein, wirbelte dabei meine Seele durcheinander, und mit merkwürdiger Neugierde sezierte er sie förmlich" (I.46).

In *Das Schweigen* und *Lazarus* wird dieser Aspekt noch vertieft. In *Das Schweigen* versetzt der Freitod der Tochter, nach ihrer Rückkehr aus Petersburg, den Vater in eine unaufhebbare existentielle Krise.

Es ist nun interessant, daß Andreev die Konfrontation des Va-

¹ J.P. Sartre, *L'Être et le Néant*. (1973) S. 313.

ters mit dem Mädchen über ihren Tod hinaus beibehält, indem er den Vater immer wieder vor ihr Porträt führt, das von den Augen der Tochter beherrscht wird: "Sie waren schwarz, schön mit langen Wimpern, die einen dichten Schatten warfen, wodurch das Weiß der Augen besonders hell erschien, und beide Augen waren gleichsam von einem schwarzen Trauerrahmen umschlossen" (I.91).¹

Wenn auch das Angeblickt-Werden in diesem Zitat nicht *expres-
sis verbis* anklingt, so wird doch der Bann deutlich, der von den Augen ausgeht und den Popen in seinem Denken und Handeln lähmt.

Das stumme Angeblickt-Werden verbindet Andreev jedoch nicht nur mit der Tochter, sondern nach deren Tod auch mit der Mutter. Das völlige Schweigen der gelähmten Frau, deren Augen weder Zorn und Vorwurf, noch Mitleid und Verzeihung (I.98) ausdrücken, ist die stumme Anklage wegen des Todes ihrer Tochter. Ihr Schweigen und ihre Augen stoßen den Popen ebenso in die Vereinsamung. "Die gesamte Aufmerksamkeit des Autors konzentriert sich auf die Zeichnung des tragischen Mißverständnisses zwischen sich nahestehenden Menschen, auf die Wiedergabe des - unklaren und wegen der fehlenden exakten Motivierung der Handlungen vagen - Empfindens einer heftigen Unzufriedenheit und des Mißmuts gegen sich selbst, der nicht zu tilgenden Feindseligkeit und des Unvermögens, sich gegenseitig zu verstehen."²

1 Der Vergleich mit der ersten, stark abweichenden Fassung verdeutlicht die erhebliche Reduzierung des beschriebenen Porträts in dem publizierten Text, in dem er alle über die Augen hinausreichenden charakterisierenden Zusätze gestrichen hat. "Es war der Kopf eines Mädchens, hingeworfen mit einigen Bleistiftstrichen, offensichtlich war es von einer erfahrenen Hand gemacht worden, da der Charakter des Gesichts in Vollständigkeit wiedergegeben war. Und in den dunklen großen Augen ... war eine Ähnlichkeit mit den Augen des Vaters A., es war etwas Unruhiges und dabei tief, tief Verborgenes, Stummes. So schauen Menschen, deren Seele von Dunkelheit angefüllt ist und die zu sehr leiden, um zu sprechen." (Doč' Anna. In: CGALI f. 11. op.4. ed. chr. 5. S. 73).

Die entsprechende Textstelle in der Endfassung zeigt, daß der Schwerpunkt der Beschreibung nicht mehr darauf liegt, die Augen als Spiegel der psychischen Verfassung des Mädchens und indirekt des Popens herauszuarbeiten, sondern darauf, welche Erschütterung sie in dem Popen auszulösen vermögen.

2 L.A. Iezuitova, Rasskazy L. Andreeva. In: Uč. zap. Leningr. gos. u-ta. 72. 1968. 339. S. 162.

Wesentlich ist, daß in *Das Schweigen* allein des Vaters Verunsicherung gezeigt wird, die zunächst durch das tagelange Schweigen der Tochter, dann durch deren Tod ausgelöst, und durch die Vorstellung des "Vom-Anderen-Angesehen-Werdens"¹, das auf die Selbsterfahrung zurückwirkt, besiegelt wird. Der Blick erfüllt hier die Funktion, ein "Vermittler" zu sein, "der von mir auf mich verweist"². Der Pope ahnt, daß sich die Tochter während ihres Aufenthalts in Petersburg von seinen Wertvorstellungen gelöst hat. Ihr Schweigen und ihr Blick vermögen es aber, ihn allmählich an der Gültigkeit seiner starren Leitbilder zweifeln zu lassen. Diesen Prozeß drückt Andreev nicht explizit aus, zeigt nur in der indirekten Charakterisierung, wie sich der Pope immer mehr von seiner früheren Welt distanziert und schließlich daran zerbricht.

In der Erzählung *Lazarus* ist der Blick, ähnlich wie das Lachen in *Das Rote Lachen*, ein wichtiger Bestandteil des epischen Geschehens. Lazarus ist der Träger des Blicks: "Dreimal war die Sonne aufgegangen und untergegangen, er aber war tot gewesen ... Und jetzt ging er wieder unter den Menschen - berührte sie, sieht sie an - sieht sie an! Und durch die schwarzen Kreise seiner Pupille, wie durch dunkle Gläser, sieht den Menschen das unfaßbare 'Drüben' an" (III.91-92).

Ebenso wie die Tochter in *Das Schweigen* wird Lazarus nur soweit beschrieben als es nötig ist, seine Funktion für die Handlung und die anderen Figuren zu verdeutlichen. Zwar finden sich bei ihm detailliertere Schilderungen, doch werden allein die für seine Funktion charakteristischen Merkmale herausgearbeitet. In seiner menschlichen, individuellen Substanz wird Lazarus nicht profiliert. Er ist allein die Verkörperung des Blicks und dessen "vernichtenden Gewalt" (III.89).³

1 J.P. Sartre, *L'Être et le Néant*. (1973) S. 314.

2 Ebd. S. 316.

3 Vgl. "Seit jener Stunde erfuhren viele die vernichtende Gewalt seines Blickes, doch weder die, welche unter ihm für immer zerbrachen, noch andere, die in dem Urquell des Lebens - des wie der Tod selbst rätselhaften Lebens - den Willen zum Widerstand gefunden hatten, vermochten das Grauen zu ergründen, das unbeweglich in der Tiefe seiner schwarzen Pupillen lag."

Die Bedeutung, die dem Blick zugemessen wird, läßt sich am Aufbau der Erzählung ablesen. In jedem Kapitel wird erneut von einer oder mehreren Begegnungen zwischen Lazarus und anderen Menschen berichtet, in deren Mittelpunkt stets das Moment des Angeblickt-Werdens steht.¹ Darüber hinaus findet sich seine Beschreibung an prononcierten Textstellen: einmal bildet sie den Abschluß der Exposition, das andere Mal beschließt sie, spannungssteigernd, das der bedeutsamen Begegnung mit dem "göttlichen" Augustus vorangehende Kapitel.

Die Konfrontation mit Lazarus bedeutet für die Menschen, daß sich ihre Welt dezentriert und ihnen entgleitet. Der Blick nimmt ihnen Sicherheit und Freiheit. Sie erstarren hilflos in der Situation und Stimmung, in der Lazarus' Blick auf sie fällt. So versiegt von diesem Augenblick an die künstlerische Kreativität des Bildhauers Aurelius, "mit tiefer Gleichgültigkeit betrachtete er Marmor und Bronze und seine früheren Schöpfungen, über denen ein Hauch der unvergänglichen Schönheit lag" (III.97). Die Liebenden lieben einander zwar ewig, "aber ihre Liebe war traurig und düster" (III.99). Selbst der Weise, dessen Denken sich in einem festgefügt System mit eindeutigen Abgrenzungen und Definitionen von "Wissen und Unwissen, zwischen Wahrheit und Lüge, zwischen Oben und Unten" (III.100) bewegt, erkennt, unmittelbar beim Angeblickt-Werden, das Scheinhafte dieser begrenzten Werte.

Es wird den Menschen - nach den Worten Sartres - all das 'gestohlen', was "zur Festigung und Sinnggebung des Lebens und zu seinen Freuden beigetragen" (III.100) hat. Dem Bann des Blicks kann nur einer widerstehen: der "göttliche" Augustus. Zwar wird auch Augustus seiner Destruktivität inne, doch erkennt er sogleich eine Möglichkeit, seine Freiheit und damit sein Leben zu behaupten. Sie eröffnet sich ihm im Bewußtsein seiner Verantwortung gegenüber dem Volk, dessen "Schild" (III.103) er ist.

Der inhaltlichen Steigerung entspricht die intensivierete Expressivität in der Beschreibung des Blicks, die vorausahnen läßt, daß ein entscheidender Punkt im Erzählverlauf erreicht ist. "Und im ersten Augenblick meinte der 'göttliche' Augustus, ein Freund sehe ihn an - so stark, so zärtlich-bestrickend war

¹ Vgl. III.89,90,91,92,96,99,100,101,103,104.

Lazarus' Blick. Nicht Grauen, sondern Ruhe und Frieden versprach er; als zärtliche Geliebte, als mitleidvolle Schwester, als Mutter zeigte sich das Unendliche. Aber immer stärker wurde seine zärtliche Umarmung, und der nach Küssen dürstende Mund raubte allen Atem; durch den weichen warmen Leib trat die Härte der Knochen, die sich zu einem eisernen Ring zusammenschlossen, durch - und dann berührten stumpfe kalte Krallen das Herz und sanken schlaff hinein" (III.103).

War der Blick bisher als ein Attribut des Lazarus beschrieben worden, tritt er jetzt metonymisch für die Gestalt ein, wird durch personifizierende und körperliche Charakteristika verselbstständigt. Andreev schwächt dies durch keinen Wie-Vergleich ab, hebt vielmehr die Eigenmacht des Blicks hervor, die erst durch die Antwort Augustus' "du hast mich getötet" (III.103) gebrochen wird.

Auch nach der Blendung Lazarus' hält Andreev an der Bedeutung und Wirkung des Blicks fest: "Vom glühenden Eisen in die Tiefen seines Schädels verjagt, lauerte dort sein verfluchtes Wissen im Hinterhalt: Wie aus dem Hinterhalt brechend, griff es mit tausend Augen nach den Menschen und keiner wagte mehr, Lazarus anzusehen" (III.104).

Einer individuellen Abrundung jener Charaktere, die Träger des Blicks sind, mißt Andreev in diesen Erzählungen keine Bedeutung zu. Wesentlich ist ihm, die Wirkung darzustellen, die der Blick bei den Angeblickten zeitigt.

Der Blick zwingt die Menschen, sich ihrer bedingten Wirklichkeit und ihrer Unfreiheit bewußt zu werden. Zugleich zeugt er von Erkenntnisbereichen, denen sich der Mensch im Alltagsleben verschließt. Durch den Blick wird er nun mit einer zweiten, der seinen entgegengesetzten Wirklichkeit konfrontiert, er wird aus allen seinen Gewohnheiten, aus seiner vermeintlichen Selbstgewißheit herausgerissen. Ebenso wie das Lachen entlarvt der Blick die vordergründige Welt, in der der Mensch in Unfreiheit lebt, und in der er keine eigenen Möglichkeiten zur Befreiung entwirft.

6. Die äußere Darstellung der Figuren

Im Zusammenhang mit der Erzählung *Peterchen auf dem Lande* ist schon einmal kurz auf die enge Relation zwischen der physiognomischen Beschreibung der Zentralfigur und der Komposition der Erzählung, sowie deren räumliche Aufgliederung hingewiesen worden.¹ Die enge Verflechtung von Gelenkstellen und Geschehenshöhepunkten mit der Beschreibung der Physiognomie und den Gesten gelingt Andreev nicht in allen Erzählungen, dennoch kann beobachtet werden, daß er wichtige Textstellen durch eine erweiterte Beschreibung und Charakteristik der Protagonisten markiert. Häufig sind diese Personenbeschreibungen stark stilisiert, was mit der Intention Andreevs zusammenhängt, weniger die Individualität als solche, als das Allgemein-Menschliche herauszuarbeiten.

Für die nichtkomplexen Figuren ist die betonte Herausstellung der Affekte und Gesten kennzeichnend, die die innerseelischen Vorgänge an den Gelenkstellen des Geschehens erhellen.²

Bei den komplexen Figuren gibt Andreev nur selten in sich geschlossene Blockschilderungen seiner Zentralfiguren, ebenso wenig wie die Gestalt insgesamt in einer illustrativen Zeichnung vergegenwärtigt wird, sondern er löst einzelne Details heraus, die immer wieder in den Text eingegliedert, oft als *pars pro toto*, stellvertretend für die Figur stehen können. Ihre Beschreibung dient zum größten Teil dazu, die Polarität von Bewußtsein und Unterbewußtsein aufzuzeigen.

Um die Situation und die psychische Verfassung einleitend zu verdeutlichen, schildert Andreev häufig zunächst die Haltung

¹ Vgl. Kap. II. B.2. S.74.

² Beispiel aus *Peterchen auf dem Lande*. Bei der Nachricht, daß er in die Stadt zurückkehren muß, versetzt er durch seine Reaktion alle in Erstaunen. "Er heulte nicht einfach los, wie magere und abgezehrte Stadtkinder weinen - er schrie lauter als der stimmungsgewaltigste Bauer und warf sich auf der Erde hin und her wie die betrunkenen Frauen auf dem Boulevard. Seine magere Hand ballte sich zur Faust und schlug gegen die Hand der Mutter, auf die Erde und wohin sie gerade traf, empfand Schmerzen, wenn er auf scharfkantige Steine und Sand schlug, doch er schien die Schmerzen nur noch verstärken zu wollen" (VII.97).

und die Bewegung des Protagonisten. Dies ist z.B. der Fall in der Erzählung *In dunkle Ferne*, in der im ersten Drittel noch eine umfängliche, in sich geschlossene beschreibende Charakteristik des 'verlorenen Sohnes' vermittelt wird. Andreev wählt einige wenige Zeichen aus, die zunächst nicht individualisierend wirken, erst später durch interpretierende Ergänzungen ihrer allgemeinen Aussage enthoben werden, und das Wesen und die Befindlichkeit des jungen Mannes veranschaulichen. "Mit seinem hohen Wuchs, der stolzen Biegung des Kopfes, dem durchdringenden Blick der schwarzen Augen unter den dichten, vorgewölbten Brauen erinnerte er an einen jungen Adler" (I.101). Diesen Vergleich präzisiert er anschließend, um dann in der negativen Einschränkung, "aber die Federn dieses Adlers waren zerzaust" (I.101) spannungssteigernd auf die unstimlige Situation des Zurückgekehrten zu verweisen. Trotz des Umfangs der personenbezogenen Beschreibung tritt das Äußere hinter der Aufdeckung des Inneren zurück.

Die sparsamen Hinweise auf die äußere Gestalt der Zentralfiguren müssen im Zusammenhang mit der Betonung innerer Vorgänge gesehen werden, die wesentlicher sind als die visuelle Vergegenwärtigung der Figuren. So erklärt sich die oft reduzierte Beschreibung, bei der jedoch jede Veränderung bedeutungstragend ist.

In *Vom Leben Vasilij Fivjerskijs* ist der quantitative Anteil an Hinweisen auf die Gesichtszüge, das Mienenspiel und die Gestik des Popen recht groß. Sie unterstreichen die entscheidenden Augenblicke seiner Bewußtseinsentwicklung und markieren gleichzeitig die innere Gliederung des Erzählverlaufs. Wieder kristallisiert Andreev für die Beschreibung wenige Elemente heraus, die gleich zu Erzählbeginn genannt, sich an Gelenkstellen des Textes wiederfinden. Vor allem ist es die Nennung seiner Augen, der zusammengepressten Kinnlade, der Hände und die Charakteristik seiner Bewegungen, die häufig wiederholt wird. Aufschlußreich ist dabei die Kontrastierung seiner Bewegungen und der Artikulation, die einmal "in seinem schweren Gang, in der Langsamkeit seiner stockenden Sprechweise" (III.36), das

andere Mal in "der wahnsinnigen Lebendigkeit des Körpers" (III.48) und in der gellenden Herausforderung Gottes (III.48) bestehen. Solange er noch in gedanklicher Unsicherheit mit sich selbst und seinem Glauben kämpft, sind seine Bewegungen von Langsamkeit geprägt. Heftigkeit und Unkontrolliertheit charakterisieren sie nur an zwei Textstellen, erstens in der Szene der offenen Auflehnung gegen Gott (III.48), zweitens - als Zeichen seiner Dissoziation - am Erzählschluß. Diese letzte Szene hebt sich besonders von dem vorangegangenen Text ab, der von der Ausgewogenheit und Ausgeglichenheit des Popen zeugt, einem Zustand, den er nach dem Feuertod seiner Frau erreicht. "Die Schrecken des Zweifels und des marternden Denkens, der leidenschaftliche Zorn und der mutige Aufschrei empörten Menschenstolzes - alles war zugleich mit dem niedergefallenen Körper in den Staub gestürzt; und nur der Geist, der die engen Fesseln des eigenen Ichs gesprengt hatte, lebte ein geheimnisvolles Leben reiner Betrachtung" (III.59).

Dieser psychischen Ausgeglichenheit stellt Andreev doch bald die tumultuösen Bewegungsabläufe des Schneesturms und der Nacht (III.68 - 72) gegenüber, die implizit an der Personencharakteristik teilhaben, da sie ebenso wie der Idiot die Funktion haben, auf die Selbstillusion des Popen vorauszuweisen, der in geistiger und seelischer Harmonie zu sein glaubt. Diese Zusammenhänge werden bezeichnenderweise in der Szene der Erweckung des Toten deutlich, als sich der Pope explizit an das Toben des Schneesturms, der Glocken und des Idioten erinnert, und ihm nun bewußt wird, daß es keine Hoffnung gibt, und er den Beweis der göttlichen Gerechtigkeit nicht erzwingen kann. Sein Scheitern manifestiert sich nicht allein in der Vision, sondern auch in den nicht zu kontrollierenden Bewegungen, die, erstarrt, selbst dem toten Popen noch den Anschein verleihen, "als liefe er im Tode weiter" (III.86).

Die Verkettung von Bewegungsabläufen und psychischer Disposition ist bei dem Popen besonders eindringlich, dies unterscheidet ihn von den Nebenfiguren, die auch in dieser Hinsicht einseitig gezeichnet sind. Die Gestalt des Popen gewinnt im

Erzählverlauf durch die variierenden Beschreibungen an Rundung und Tiefe. Andreev enthebt sie der Eindimensionalität und gestaltet trotz aller Reduktion ein 'individuelles Menschenbild', das darin besteht, "daß das Wesen eines Menschen allseitig ... erfaßt und nicht auf einige Züge beschränkt bleibt"¹. Dennoch verliert sich nicht das Moment seiner typischen Bedeutung, auf die Andreev in einem Brief an Veresaev verweist, in dem er die allgemeinen Momente in der ideellen Auseinandersetzung des Popen mit Gott betont. Um diese Aussage nicht zu verdecken, arbeitet er mit einer sparsamen und stilisierten, funktionalen äußerlichen Beschreibung.

Die Stilisierung der Deskription ist auch in der Erzählung *Der Gouverneur* auffallend und erweitert die Aspekte der Personendarstellung. Das Differenzieren von inneren Vorgängen und äußeren Beschreibens wird hier zur Verdeutlichung der Diskrepanz zwischen Mensch und Rollenmuster, zwischen Individuellem und Typischem eingesetzt. Dabei dienen die Hinweise auf Physiognomie und Gestik dazu, die Rollenfunktion als Gouverneur zu zeigen. Unter diesem Aspekt betrachtet erhält die wiederholte Erwähnung seiner Geste mit dem Taschentuch, die das Blutbad ausgelöst hat, seine volle Bedeutung, denn sie gemahnt den Gouverneur immer wieder an die Unstimmigkeit zwischen seiner vom Staat gebilligten Handlung als General und Gouverneur und seiner individuellen Einstellung zur Tat. Die Inkongruenz zwischen öffentlicher Person und Mensch spricht Andreev eindringlich aus: "... und er fühlte, daß er, solange er nachdachte, einfach Petr Il'ič war, ein Mensch wie jeder andere, aber mit dem ersten Ton seiner Stimme und mit dieser Geste ist er mit einem Mal der Gouverneur, der Generalmajor, Seine Exzellenz geworden" (II.28).

Auch seine physiognomische Schilderung, die erst gegen Ende des ersten Drittels der Erzählung erfolgt, akzentuiert keine

1 W. Kasack, Die Technik der Personendarstellung bei N.V. Gogol'. (1957) S. 120.

differenzierenden, individuellen Merkmale. Er "war trotz seiner sechsfünfzig Jahre und seines grauen Kopfes jugendlich, frisch und gesund. Seine Zähne waren kräftig und ebenmäßig, nur leicht gelblich wie bei einem alten Pferd, die Augen leicht hervorstehend, aber strahlend, und die große, greisenhaft fleischige Nase hatte von der Brille einen kleinen eingedrückten roten Streifen" (II.38).

Mit der Dualität von äußerem Schein und innerem Sein verbindet sich die Vorstellung Andreevs von der Diskrepanz zwischen der empirisch-wahrnehmbaren Wirklichkeit und derjenigen, die verborgen und unentdeckt bleibt. Das unauffällige Äußere des Gouverneurs verrät nichts von seinem inneren Wandel, der auch von seiner Familie nicht erkannt wird. Erst in der Zeit kurz vor seinem Tode spiegelt sein Äußeres seine innere Wandlung wider. "Er war noch immer der gleiche, aber er wurde im Gesicht und in seinem Mienenspiel wahrhaftig, und deswegen hatte man den Eindruck, er habe ein neues Gesicht" (II.64). Im Anschluß daran kommentiert Andreev diese Stelle und verdeutlicht ihre Aussage: "Die Leute waren von dieser seltsamen und geradezu beängstigenden Neuheit dieser Erscheinung betroffen. So sind wahrscheinlich Tiere, für die die Kleidung des Menschen den Menschen selbst ausmacht, verblüfft, wenn sie ihn nackt sehen" (II.64).

Für seine Mitmenschen ist der Gouverneur primär staatlicher Funktionsträger, für sie stellt er nichts weiter dar als einen Generalsmantel, der sein Grab sucht.¹

Zwei wesentliche Aufgaben erfüllen die Hinweise auf das Äußere des Gouverneurs: einerseits verdeutlicht sich in ihrer Absetzung von den innerseelischen Vorgängen die Nichtübereinstimmung zwischen Schein und Sein des Menschen, andererseits verbindet sich mit ihnen die zwischenmenschliche Frage, denn keiner der Familie und der anderen versucht, die äußere und vordergründige Schicht zu durchschauen und den Gouverneur aus seiner Einsamkeit und Isolation durch Mitempfinden zu befreien.

¹ Vgl. Kapitel II.66, 67, 68, 69.

Diese doppelte Funktion der Personenbeschreibung ist schon in den Erzählungen *Es gibt keine Verzeihung* und *Der Dieb* wirksam. Besonders in der ersten Erzählung wird häufig auf das Mienenspiel des Lehrers¹ aufmerksam gemacht, für den das fingierte Spitzelspiel in den Ernst der Selbsterkenntnis umschlägt. Schon die im Erzähleingang eingeflochtenen Angaben zu seiner Physiognomie deuten die Diskrepanz zwischen dem gestellten selbstsicheren Gesicht eines Spitzels und seinem natürlichen "griesgrämigen Lehrergesicht" (VII.163) an. Diese Nichtübereinstimmung wird jedoch erst relevant, wenn man sie auf das Leben Mitrofans überträgt. Die Beschreibung der beiden unterschiedlichen Gesichtsausdrücke beinhaltet den Ausgangspunkt für die spätere Erkenntnis Mitrofans, das sein Sein und Bewußtsein keine ausgewogenen Einheit bilden. Die endgültige Gewißheit darüber bekommt er, als er sein Gesicht im Spiegel erblickt, der ihm das Gesicht eines alternden Mannes "mit Runzeln, Spuren verschwundener Pickel", das etwas "Alltägliches, Fades, Starres" (VII.177) hat, zurückwirft. In diesem Zusammenhang erhält jetzt die physiognomische Schilderung des jungen Mädchens zu Beginn der Erzählung, die aus der Perspektive des Lehrers gegeben wird, ihre Aussagekraft, da sie einen schroffen Kontrast zu der des Lehrers bildet. Ihre Gegenüberstellung verdeutlicht die Antinomie zwischen dem kindlichen, noch nicht verhärteten, beweglichen Gesicht des Mädchens und des unbeweglichen "einer Totenmaske" (VII.178) gleichenden Gesichtsausdrucks des Lehrers. Die anfänglichen und abschließenden physiognomischen Beschreibungen stehen in einem reziproken und kontrastiven Verhältnis zueinander und verdeutlichen, daß eine wesensmäßige Änderung in Mitrofans Leben ausgeschlossen ist; seiner inneren Leere entspricht die Ausdruckslosigkeit seines Gesichts.

Während er die Rolle des Spitzels so glänzend spielt, daß weder das verfolgte Mädchen noch gar seine Frau das Spiel durchschauen, decken die Mitreisenden in *Der Dieb* sofort die Masquerade des Protagonisten auf. "The attempt of the thief Yurasov to disguise his appearance and identity with a coat of English

1 Vgl. Kapitel VII.163, 164, 165, 177 - 178.

cloth and a German name succeeds in deceiving no one."¹ Hierin liegt der Ausgangspunkt für den Prozeß der Enttäuschung und des Verlustes der Selbstsicherheit des gerade entlassenen Diebs, der sein Rollenspiel als Gentleman nicht aufrechterhalten kann, da er in der Gemeinsamkeit der anderen Menschen nicht akzeptiert wird².

In den bisher behandelten Erzählungen, in denen es vornehmlich darum geht, die Inkongruenz zwischen Rolle und Mensch aufzudecken, zeigt sich, wie Andreev gerade durch die Personenbeschreibung das eigentliche Wesen des Menschen zu erhellen gedenkt, indem er von der äußeren zur inneren Schicht vorzudringen versucht.

Dieses Verfahren wiederholt sich in Erzählungen wie *Der Gedanke* und *Meine Aufzeichnungen*, in denen eindringlicher als in den oben erwähnten Erzählungen die Spaltung des Menschen thematisiert wird.

Der Schwierigkeit einer Selbstdarstellung des Äußeren und deren Subjektivität in der Ich-Erzählung begegnet Andreev in *Der Gedanke* einerseits dadurch, daß er Keržencev mit der Wärterin Maša konfrontiert, deren Mienenspiel das des Gegenübers widerspiegelt, andererseits durch das betonte Hervorheben der Bewegungsabläufe Keržencevs, die in dessen Beweisführung pro und contra Wahnsinn keine unbedeutende Rolle spielen.

Keržencev, der ja bemüht ist, eine möglichst ausgewogene und in sich schlüssige Selbstbeschreibung und Selbstcharakteristik zu geben, um seine Idee und letztlich sich selbst behaupten zu können, läßt jedoch bald in den Bericht aus der Gefängnisgegenwart Anmerkungen zu seinem Gesichtsausdruck einfließen, der mal von heiterem Lächeln, mal von Finsternis geprägt ist, und die vom Gegenteil seiner Selbstbehauptung zeugen. "Bisweilen nimmt das Gesicht Mašas einen gequälten, düsteren Aus-

1 J. B. Woodward, L. Andreyev. A Study. (1969) S. 115.

2 Zum Ausschluß aus der Gemeinschaft vgl. auch II.16. "Ich bin auf der Durchreise. Mein Name ist Heinrich Walter," "Ich habe Ihnen doch gesagt: Das ist hier eine geschlossene Gesellschaft." ... "Es muß ja nicht sein!" flüstert ihnen Jurasov stolz nach, in seinem Innern aber wird es so weiß und kalt, als wäre darin Schnee gefallen - weißer, reiner, toter Schnee."

druck an, die Brauen gehen zur Nasenwurzel hinunter, die Mundwinkel senken sich; das Gesicht wird um ein Dutzend Jahre älter und verfinstert sich - wahrscheinlich sieht mein Gesicht bisweilen gleich aus" (II.113).

Während er hier seine Stimmungsschwankungen nur indirekt andeutet, spricht er sie bei der Wiedergabe des Mordes und des darauffolgenden Traums direkt aus. Jetzt konzentrieren sich die Beschreibungen weniger auf das Äußere als auf die affektiven Bewegungen. In diesen Passagen offenbaren sich Widersprüche, derer sich Kerzencev wohl bewußt ist, die er jedoch entgegen seiner Verteidigungsstrategie nicht verschweigen kann, da es Zeugen zu jenen Augenblicken gibt, in denen ihn die Selbstkontrolle verlassen hat. Der erste Widerspruch liegt in den entgegengesetzten Aussagen des Untersuchungsrichters und Kerzencevs hinsichtlich der Häufigkeit und Heftigkeit der oder des totbringenden Schlags (II.123), der zweite bekundet sich in der Divergenz des Selbstanspruchs und dem Zustand, in dem ihn die Polizei vorgefunden hat, und der auf heftige innere und sogar äußere Kämpfe mit sich selbst zurückschließen läßt (II.125). Hierin zeigen sich die deutlichen Anzeichen der zerbrechenden Persönlichkeitsstruktur Kerzencevs. Von nun an berichtet er häufiger von Augenblicken, in denen er z.B. seinem Trieb nachgibt, "zu kriechen, heulen, kratzen" (II.131), sogleich jedoch versucht, diesem entgegenzusteuern. Kaum beginnt er, dem Trieb nachzugeben, sieht er die Lächerlichkeit dieses Verhaltens ein und lacht "schallend, dröhnend und gröhlend" (II.131)¹. Seine seelische Anspannung und Überreiztheit entlädt sich in einem ambivalenten Gelächter, das reflexiv sich gegen ihn und seinen Trieb richtet, aber auch unmittelbarer Ausdruck der tiefsten Verunsicherung ist.

¹ Das konvulsive, eigentlich unbegründete Lachen wird auch in *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* (III.22), vor allem in *Er* (VIII.10) in besonders emotional gespannten Augenblicken als Merkmal der psychischen Instabilität der Hauptfiguren eingesetzt. Es hat hier keine auslösende, sondern charakterisierende Funktion, die die Deformation des Bewußtseins andeutet. Dies hat Andreev in der ersten Fassung von *Der Gedanke* deutlich in der zusätzlichen Charakteristik des Lachens angedeutet. Der dreimaligen Wiederholung "Chochotal, chochotal, chochotal" folgte "wie ein Wahnsinniger". (CGALI fond 11. op. 4. ed. 7).

In der Erzählung *Meine Aufzeichnungen* gibt der Ich-Erzähler eine kurze allgemeine Charakteristik und Beschreibung seiner selbst, in der er selbstverständlich wieder auf die positiven Veränderungen hinweist, die er im Gefängnis erfahren hat. Sein Gesicht strahlt Ruhe und Sicherheit aus und gleicht - laut den Aussagen anderer - dem des Moses von Michelangelo (III.204 - 205).

In deutlichem Kontrast zu dieser Selbstdarstellung steht das Porträt, das von dem Künstler gemalt ist. Er erhält zentralen Stellenwert in der Erzählung, denn in ihm offenbart sich die Zwiespältigkeit des Protagonisten. Das Bildnis wird von der Inkongruenz zwischen der oberen und unteren Gesichtshälfte bestimmt. Während die Kinn- und Mundpartie einen Ausdruck "von Autorität und ruhiger Würde" vermitteln, verraten die Augen und "ihr stehengebliebener, erstarrter Blick, den irgendwo in der Tiefe glimmenden Wahnsinn, die quälende Beredsamkeit der abgrundtiefen und grenzenlos einsamen Seele" (III.216).

Die Augen leugnen die vorgetäuschte Ausgeglichenheit, die der Erzähler in seiner den Zufall und die Disharmonie ausschließenden Gitter-Philosophie gefunden zu haben glaubt. "It was Andreyev's intention that his readers also should reel before this portrait, before this powerful and awful image of a creature whose conceit has been fatally wounded and before the 'sacred of the iron grill' which he preaches."¹

Kann man aus den bisherigen Ausführungen schon den Schluß ziehen, daß Andreev seine Figuren nur selten mit nur einem Gesicht allein versieht, sondern ein zweites allmählich aufdeckt, so hat er dieses Verfahren bei der Zeichnung und Gestaltung des Judas in *Judas Ischariot* in aller Deutlichkeit angewandt. Stringenter als bei allen Figuren überträgt sich bei Judas die Auseinandersetzung zwischen Unterbewußtem und Bewußtem, der Konflikt zwischen Vorstellung und Wirklichkeit auf die Mimik und die Gebärden. Die Zwiespältigkeit und Bipolarität des Protagonisten wird von Anfang an augenfällig. Da die Passage

1 J. B. Woodward, L. Andreyev. A Study. (1969) S. 201

seiner Charakteristik und der Beschreibung seines Gesichtes von herausragender Bedeutung für den Erzählinhalt ist, mag sie hier vollständig zitiert werden. "Er war aber, von großem Wuchs, fast ebenso groß wie Jesus ... Offenbar war er recht stark, obwohl er sich aus irgendeinem Grunde ein schwächliches und kränkliches Aussehen zu geben suchte. Seine Stimme war unstet: bald männlich stark und kräftig, bald schreiend unangenehm dünn und peinlich anzuhören. ... Die kurzen roten Haare konnten die seltsame und ungewöhnliche Form seines Schädels nicht verdecken: wie durch einen zweifachen Schwertstreich gespalten und wieder zusammengefügt, war er deutlich in vier Teile gegliedert und erweckte Mißtrauen, ja sogar Unruhe. Auch das Antlitz Judas' fiel entzwei: die eine Seite mit dem schwarzen, scharf spähenden Auge war lebendig, beweglich, ständig bereit, sich in zahlreiche gewundene Fältchen zu legen. Die andere Seite zeigte dagegen keine Falten, sie war leblos glatt, flach und erstarrt; und obwohl sie ebenso groß war wie die erste, schien sie doch wegen des weit offenen blinden Auges von gewaltiger Größe zu sein" (III.106f.).¹

Nahezu alle spezifischen Charakteristika dieser Beschreibung werden im weiteren Text, unmerklich variiert, wieder aufgenommen. Keines der beschriebenen Details, insbesondere die Augenpartie, ist lediglich ein Erkennungszeichen Judas', sondern es trägt zur Verdeutlichung der jeweiligen psychischen Situation Judas' und seiner Verhaltensweise bei. Dadurch erhalten die stetigen Wiederholungen der physiognomischen Auffälligkeiten nicht den Charakter einer "Visitenkarte" (Walzel), wie es z.B. bei den leitmotivisch wiederkehrenden Deskriptionen der Jünger und Jesu der Fall ist, sondern das Leitmotiv

¹ Belousov berichtet in seinen Erinnerungen, daß Andreev, der leidenschaftlich gern malte, auch ihn zu porträtieren gedachte. Als Andreev ihm längere Zeit danach das Bild zeigte, stellte es nicht das Porträt Belousovs dar, sondern das von Judas. "Anstelle meines Porträts sah ich eine seltsame Gestalt; einen Kopf mit rotem Haar, ein Gesicht von einem boshaften Lächeln verzerrt, ein Auge halb geschlossen, während das andere böse und gierig von der Leinwand starrte; die Schultern waren bis zum Kopf hochgezogen und dies verlieh seiner ganzen Gestalt den Anschein eines Raubvogels." Vgl. I.A. Belousov, Literaturnaja sreda. Vospominanija, 1880-1928. (1928) S. 153.

wächst bei Judas "über seine Funktion als äußeres, unterscheidendes Kennzeichen"¹ hinaus.

Diese erweiterte Funktion des Leitmotivs gilt ebenso für die anderen komplexen Figuren, da auch bei ihnen die leitmotivischen Formeln variiert in die Handlung integriert werden und Hinweise auf eine Veränderung der Persönlichkeit ihrer geistigen und seelischen Verfassung beinhalten.

Bei Judas arbeitet Andreev sogleich zwei konträre Gesichtshälften heraus, die zwei grundverschiedene Charakterzüge und Einstellungen vermitteln. Woodward bestimmt sie folgendermaßen: "The animated half with its eye is symbolic of the probing intellect, while the blind eye is the counterpart of the 'idiot' - the symbol of the atrophied 'subconscious'."² Woodward zieht hier die Parallele zu dem Idioten aus *Vom Leben Vasilij FIVEJSKIJS*.

Während Andreev die beiden Schichten des Bewußtseins und des Unterbewußten in dieser Erzählung auf zwei Figuren, die des Popen und die des Idioten verteilt, vereinigt er sie in der Figur Judas', optisch wohl unterscheidbar. Um die Spaltung Judas' zu verdeutlichen, setzt Andreev bei seiner jeweiligen Schilderung mal die Charakteristika der einen, mal die der anderen Gesichtshälfte ein.

Der Komplexität der Judas' Figur wird jedoch die alleinige Unterscheidung Woodward's in Bewußtsein und Unterbewußtsein nicht gerecht, da für Judas ebenso die Gegensatzpaare Lüge und Wahrheit, Haß und Liebe, der Wunsch nach Aufruhr und Frieden konstitutiv sind.

Jeder dieser Aspekte findet seine Erwähnung und wird häufig von der Beschreibung einer der Gesichtshälften begleitet. So z.B., als Judas seine Kräfte mit Petrus im Steinschleudern mißt, eine Szene, die auf die Frage, wer zur Rechten sitzen wird, vorausweist, und in der Judas, der Schwäche und Krankheit heuchelt, seine größere Stärke unter Beweis stellt und die Frage

1 W. Kasack, Die Technik der Personendarstellung bei N. V. Gogol'. (1957) S. 43.

2 J. B. Woodward, L. Andreyev. A Study. (1969) S. 171.

später zu seinen Gunsten beantwortet. "Das weit offene blinde Auge rollte erst hin und her und richtet sich dann starr auf Petrus, in das andere, verschlagene und lustige aber trat ein stilles Lachen" (III.119).¹

Während an diesen Textstellen immer auf die Unterschiedlichkeit der Augen hingewiesen wird, finden sich in der Erzählung drei Passagen, in denen eine Angleichung der Augen gegeben ist. Die erste folgt auf die provokative Frage Judas' "Aber ihr braucht Ihn nicht, nein? Ihr braucht auch die Wahrheit nicht?" (III.116), worauf er in die Steinschlucht eilt, um sich seinen Gedanken und Träumen hinzugeben (III.117). Noch haben seine Gedanken keine konkrete Form angenommen, weshalb sie auch im Text nicht aufgeschlüsselt werden, sie lassen jedoch vermuten, daß sein Verlangen, die Wahrheit zu erkennen und vor allem sie zu erkämpfen, immer mehr Besitz von ihm ergreift.

Die zweite Stelle, nach der die Ungleichheit der Augen nicht mehr erwähnt wird, steht im Zusammenhang mit der Rückgabe der Silberlinge. Angesichts der höhrenden und spottenden Priester wirft er "die Heuchelei, die ihm sein Leben lang so leicht gefallen war ... mit einem Zucken seiner Augenwimper ab" und "sein Blick war einfach und offen und erschreckend in seiner Wahrhaftigkeit" (III.154). Judas weiß um die Wahrheit Jesu, bietet sie den Menschen an, doch diese verschließen sich ihr. Er hat sein Ziel erreicht, und es liegt an den Menschen, die wahre Bedeutung Jesu zu erkennen, den "Schleier" (III.155) vor der Wahrheit zu zerreißen.

Die letzte Erwähnung der Augen erfolgt am Erzählschluß und formuliert deutlich ihre Übereinstimmung: sie gleichen einander "wie Brüder" (III.160).

Ebenso häufig und vielfältig wie die Hinweise auf seine Augen sind die auf seine Gebärden. Vorwiegend stehen sie im unmittelbaren Zusammenhang mit Jesus, sei es, daß er den von der Bevölkerung Bedrohten zu schützen versucht und sich "mit erstaunlicher Geschwindigkeit, wie wenn er zehn Füße hätte ... wie ein

¹ Vgl. auch Kapitel III.136, 138, 142.

Rasender vor der Menge" (III.115) hinwirft¹, sei es, daß er plötzlich Zweifel an der Durchführbarkeit seiner Idee hegt². "Judas fuhr zusammen und schrie leise auf und alles an ihm - Augen, Arme und Füße - schien nach allen Seiten auseinanderzustreben wie bei einem Tier, das plötzlich die Augen des Menschen über sich erblickt."³ Dies ist seine Reaktion auf Jesus' Blick, der unverwandt auf ihn gerichtet ist. Auch wenn Andreev die Bedeutung des Blicks nicht erschließt, so kann angenommen werden, daß er damit die Ahnung Jesus' um die Gedanken Judas' zum Ausdruck bringen will.

Tiervergleiche fließen immer wieder in den Text ein, so heißt ihn Petrus eine Krake (III.108), und zweimal setzt Andreev den Skorpion in Verbindung mit Judas⁴. Der Vergleich mit der Krake steht hier eindeutig für das Unkontrollierte und Chaotische, während die Konnotation des Skorpions offen bleibt. Da er sich jedoch stets im Textkontext der Gedanken und Träume Judas' befindet (III.117,156), könnte daraus geschlossen werden, daß er folgende Bedeutung hat: um seinen Heilsplan zu erfüllen, muß Judas den totbringenden Stachel in Jesus stoßen.

Die Desintegration der Gliedmaßen Judas' dient jedoch nicht allein der Versinnbildlichung der Zustände, in denen ihn sein "Selbstvertrauen"⁵ verläßt, sondern veranschaulicht auch den unauflösbaren Widerspruch zwischen der Liebe zu Jesus und dem Verrat an ihm, ebenso wie den Konflikt zwischen ideeller Vorstellung und Wirklichkeit.

1 Vgl. Kapitel III.131, 145, 150.

2 Vgl. J.B. Woodward, L. Andreyev. A Study. (1969) S. 171.

3 Vgl. Kapitel III.117, 122, 133.

4 Es ist mir unbekannt, ob Andreev die gnostische Interpretation des Skorpions kannte, die ihn als Zeichen für Judas versteht. "Der Skorpion im Kreis der Schüler Christi ist nach alter Tradition Judas. Ein Skorpion, der auf der Erde kriecht - das ist Judas, der mit den Juden verhandelt, der die absolute Wahrheit Christi fürs Volk dinge möchte, Judas der Unterhändler und Händler überhaupt, der den Beutel hat ... und das Geld der Jüngerschaft verwaltet." Interpretation einer gnostischen Gemme (Wien) mit der Darstellung eines Skorpions, dessen Scheren eine Waage bilden. In: U. Häussermann, Ewige Waage. (1962) S. 56.

5 J.B. Woodward, aaO S. 171.

Die Erzählung *Judas Ischariot* ist ein prägnantes Beispiel, mit welcher Intensität Andreev die Beschreibung des Äußeren wie auch die der Affekte und Bewegungsabläufe einsetzt, um die Komplexität und Widersprüchlichkeit der Figur hervorzuheben. Seine Konzeption der Zentralfiguren als Gestalten, deren seelische Persönlichkeitsstruktur den Interessenschwerpunkt bildet, wird gerade durch die Deskription der äußeren Details veranschaulicht und vertieft. Dabei verlieren die Beschreibungen ihren illustrativen Charakter, da sie mit der Funktion betraut sind, die personale Struktur herauszustellen. Erfüllen jedoch die Beschreibungen im weitesten Sinne die Intention, das Individuelle ebenso wie das Generelle herauszustreichen, so kann die Behauptung einiger Forscher, Andreev zeichne "schematische" Figuren, eingeschränkt werden. Sie ist insoweit nicht unberechtigt, als in der Darstellung der komplexen Zentralfiguren eine einheitliche Grundtendenz abgelesen werden kann. Diese beruht auf der Fragestellung nach der Gespaltenheit des Menschen in Bewußtsein und Unterbewußtsein. Innerhalb dieses Grundmusters skizziert Andreev jedoch eine Vielfalt unterschiedlicher Zentralfiguren, die sich schroff von den Nebenfiguren abheben. Die breite Palette ist schon darin begründet, daß die Spannung zwischen Individuum und Gesellschaft, im weitesten Sinne, unter den verschiedensten, divergenten Gesichtspunkten betrachtet wird. Berücksichtigt man bei diesen Überlegungen auch diejenigen Erzählungen, deren Stoff und Figuren nicht der historischen Gegenwart Andreevs angehören, sondern der vergangenen Geschichte entnommen sind, so rundet sich die Fragestellung der Personendarstellung ab. "In der Darstellung des Typus, in der typischen Kunst vereinen sich das Konkrete und das Gesetzmäßige, das Bleibend-Menschliche und das geschichtlich Bestimmte, das Individuelle und das Gesellschaftlich-Allgemeine. In der typischen Gestaltung, in der Aufdeckung von typischen Charakteren und typischen Situationen bekommen daher die wichtigsten Richtungen der gesellschaftlichen Entwicklung ihren adäquaten künstlerischen Ausdruck."¹

¹ G. Lukács, *Schriften zur Literatursoziologie*. (1961) S. 230.
300

Ebensowenig wie Andreev den Krieg in *Das Rote Lachen* nicht nur als historisch einmaligen Krieg, sondern auch als *conditio humana* darstellt, reduziert er seine komplexen Figuren auf die individuelle oder auf die allgemeine Komponente, sondern gestaltet seine Figuren als eine Synthese des Individuellen und Allgemein-Menschlichen.

V. ZUSAMMENFASSUNG

Leonid Andreev, der sich nur mit dem Drama theoretisch auseinandersetzte, da er das Ziel einer Erneuerung des Dramas verfolgte, hat jedoch auch in seinen Erzählungen einen Weg eingeschlagen, der in keiner der gebahnten Richtungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts eindeutig verläuft. Andreev selbst lehnte zeit- lebens die Einordnung in eine der literarischen Gruppen ab, sei es in die der realistischen, sei es in die der symbolistischen Schriftsteller. Da man in seinem Werk Berührungspunkte zu beiden Gruppen feststellen konnte, wurde bald der Vorwurf des Epigontums gegen ihn erhoben. Dies unterstützte sicherlich die Vernachlässigung seines Werkes in der Sowjetunion, wozu sich noch die ideologische Schwierigkeit gesellte, sein Werk in die genehmigte Literatur zu integrieren. Es ist in dieser Arbeit bewußt vermieden worden, einen der Ismen, sei es der Realismus, der Symbolismus oder der Expressionismus als Richtlinie auf die Erzählungen Andreevs anzuwenden. Wenn auch des öfteren auf gedankliche und stilistische Ähnlichkeiten zum deutschen Expressionismus verwiesen wurde, so ist die ausschließliche Analyse unter diesem Aspekt nicht fruchtbar genug, da das Expressionistische in den Erzählungen sich als eine Tendenz, jedoch nicht als tragende Konstante bekundet.

Der Blick in die Werkstatt des Schriftstellers Andreev zeigt, daß er im thematischen wie auch im inhaltlichen Bereich eine Entwicklung durchschritten hat, die auch als Verschärfung und Radikalisierung der frühen Themen und Formen betrachtet werden kann. In den ersten Jahren überwiegen noch diejenigen Erzählun-

gen, in denen er der Tendenz folgt, ein möglichst getreues Abbild der sozialen Wirklichkeit zu entwerfen. In diesen Erzählungen gewinnt er noch kein eigenes Profil. Erst in den ab 1902 entstandenen kristallisiert sich die Eigenart Andrejevs heraus. Dabei darf die zeitliche Aufteilung nicht als eine vollständige Ablösung des einen Erzähltypus vom anderen betrachtet werden. Mit den später verfaßten Erzählungen verband Blok die mittlerweile berühmte Formel: "kindliche Frage". "Leonid Andrejev stellte diese aus seinem tiefsten Inneren kommende Frage unabhängig und unbewußt. Je länger umso mehr philosophierte er bewußt und war fähig, sie selbst mehrmals zu beantworten, erwachsener als der Erwachsene, dümmer als der Dumme. Aber in ihm war diese wertvolle, unverbrauchte, chaotische, trübe Tiefe, aus der heraus jemand fragte: "Warum?" "Warum?" "Warum?" und der mit dem Kopf gegen die Wand des grossen, modisch eingerichteten, verhaßten Hauses schlug, in dem der bekannte Schriftsteller Leonid Andrejev inmitten modischer Möbel lebte."¹

Die nun provokativer gestellten Themen verzichten auf eine genaue Wiedergabe der ausschließlich sozialen Mißstände und konzentrieren sich auf das Wesentliche des menschlichen Lebens. Die erzählten Vorgänge heben sich oft von einem geschichtlich individuell und sozial festgelegten Hintergrund ab und verweisen auf das Allgemein-Menschliche. Diese Verschärfung der Themen wirkt sich auch auf die formale Gestaltung, auf die Handlung und die Darstellung von Raum und Figuren aus. Deshalb wurden die späteren Erzählungen unter dem Begriff der dynamischen, die früheren unter dem der statischen Erzählweise zusammengefaßt.

Der Vergleich der Rahmenbildung, d.h. die Gestaltung von Anfang und Schluß zeigt, daß in der statischen Erzählweise die Unveränderlichkeit und die Zuständigkeit betont wird. Einmal gleicht der Schluß einer Spirale, die auf den Anfang wieder zurückgreift, dann wieder betont der Schluß die Konstanz der

¹ A. A. Blok. In: Kniga o Leonide Andreeve. Vospominanija. (1922, ND 1970) S. 60.

Anfangssituation, indem er sie in sich aufnimmt und als unveränderlich über sie hinausweist. In der dynamischen Erzählweise verbindet sich mit der Rahmenbildung der umgekehrte Effekt. Hier spannt sich zwischen Anfang und Ende eine dramatische Handlung, die oft in den Schluß als Höhepunkt einmündet und diametral zu der Ausgangssituation steht. Unveränderlichkeit kennzeichnet den einen Erzähltypus, Veränderung den anderen. In dem ersten wählt Andreev aus der Komplexität des menschlichen Lebens einen Ausschnitt aus, der, da beliebig wiederholbar, kennzeichnend für die gesamte Seinsweise des Menschen ist. In dem zweiten verbindet er mit der Dualität von Mensch und Gesellschaft, die sich zugleich zu einer Dualität des Menschen mit sich selbst vertieft, die aktive geistige Auseinandersetzung, die den Menschen aus der Zuständlichkeit entbindet und ihn durch mehrere Phasen der Bewußtheit und Gewolltheit seinem Scheitern oder seinem Sieg entgegenführt.

Der Vertiefung der Probleme und der Konzentration auf das handelnde Individuum entspricht die Anreicherung der erzähltechnischen Verfahren. Dies zeigt sich besonders deutlich im Zusammenhang mit der substantiellen Darstellung. In den Erzählungen treten die Figuren nur vereinzelt und selten in ihrer Subjektivität hervor. Dieser Verlust der Subjektivität wird noch dadurch gestützt, daß die Objekte den Primat über die Subjekte erhalten. Anders in den Erzählungen der dynamischen Erzählweise; hier experimentiert Andreev sowohl mit der reduzierten Perspektive der Ich-Erzählung als auch mit der Multiperspektive in der Erzählung.

In der Ich-Erzählung vertieft er noch die Frage der Perspektivik, indem er in einigen Erzählungen das Verfahren anwendet, ein anonymes Ich zurückliegende Ereignisse und Erlebnisse berichten zu lassen, in anderen steht die Thematisierung des Ich im Vordergrund, und das erreicht er dadurch, daß sich der Erzähler in ein erlebendes und ein erinnerndes Ich aufspaltet. Die Frage des Primats, ob Objekt oder Subjekt, stellt sich hier nicht mehr als Problem. Ebenso in den Er-Erzählungen, in denen zunächst zwischen denen unterschieden werden kann, in welchen

Andreev vom eher außenperspektivischen Erzählen in ansteigender Kurve zum innerperspektivischen überleitet und denen, in welchen er von Anbeginn an den Akzent auf die Wiedergabe innerer Vorgänge legt. In den zuerst genannten entwirft Andreev eine allmähliche Entwicklung des Menschen, die von der Verrätselung der inneren Vorgänge ausgeht und daher erst schrittweise dem Leser einen Einblick in die seelischen - oft widersprüchlichen - Gedankengänge gewährt. In den anderen Erzählungen wird der Mensch unmittelbar in einem Krisenhöhepunkt gezeigt, worauf eine Schicht um die andere abgehoben wird, sei es in der zurückblickenden Erinnerung und dem Vergleich zur Gegenwart, sei es in der augenblicklichen Isolation und Entfremdung zu den Mitmenschen. Ebenso gut können diese beiden Momente miteinander verbunden sein. In der Multiperspektive hat Andreev eine Form gefunden, die verdichtet am Beispiel mehrerer Schicksale das Problem des Todes unter den verschiedensten Aspekten variiert. Den selbständigen Aussageinhalt und Aussagewert der einzelnen Schicksalsschilderungen verwässert der Begriff der Episode, deshalb wurde dafür der Terminus Erzählzelle eingeführt, der den Eigenwert und die Autonomie der Erzählteile meint. Am Beispiel der Erzählzellen erweist sich besonders deutlich, wie Andreev durch Parallelen und Kontraste, sowie durch motivische Wiederholungen die multiperspektivischen Erzählungen in sich verklammert.

Ein weiteres Kriterium für die Unterscheidung der beiden Erzähltypen ist die Raumgestaltung. In den statischen Erzählungen ist ihr Ausgangspunkt noch vorwiegend der konkrete Raum, wofür die Häufigkeit des Themas Stadt : Land zeugt. Aber schon in ihnen bleibt der Raum nicht allein in seiner Objekthaftigkeit bestehen, sondern erfährt eine Bedeutungsvertiefung durch die Verwendung als erlebter und gestimmter Raum, der entsprechend der Unterordnung der Subjekte unter die Objekte in einen existentiellen Bezug zum Menschen gesetzt wird. Der Raum der Stadt, die Stadt selbst sind Ausdruck der Entfremdung und Entseelung des Menschen. Darüberhinaus verbinden sich mit der Stadt die Konnotationen der Ausweglosigkeit, Unfreiheit und letztlich die

304

des lebendigen Todes. Die Darstellung des Raumes vertieft also schon in den statischen Erzählungen die Aussagen über das Sein des Menschen.

In den dynamischen Erzählungen wird der funktionale Zusammenhang zwischen der Raum- und der Menschengestaltung noch offensichtlicher. Die Stadt wird in ihnen nur noch gelegentlich als Motiv aufgenommen, dafür werden jedoch die sie charakterisierenden Konstituenten auf die geistige und psychische Disposition des Menschen übertragen. Der Opposition von Stadt und Land entspricht die Vorstellung der statischen Raumaufteilung. In den dynamischen Erzählungen, in denen die Opposition von Geschlossenheit und Offenheit tragend ist, ist diese Opposition nicht mit zwei konträren Räumen verbunden, sondern tritt in der Entgrenzung eines geschlossenen Raumes auf. Dieser Raum versinnbildlicht die durch die Gesellschaft wie auch durch die des einzelnen Individuums errichteten Systemzwänge. Der Konflikt des Menschen mit diesen Zwängen wird dann durch das Aufbrechen des geschlossenen Raumes veranschaulicht. Dieser räumlichen Entgrenzung entspricht bei Andreev die psychische Dissoziation des Menschen. Die Raumgestaltung und ihre Metaphorik steht deshalb im Einklang mit der Konzipierung der Figuren.

Die grundsätzliche Problemstellung Andreevs, die den Sinn des Lebens zu erhellen versucht und das Verhältnis von Mensch und Wirklichkeit analysiert, wird immer wieder am Beispiel der unterschiedlichsten Menschen vorgeführt. In den frühen Erzählungen stellt Andreev vorwiegend unauffällige Menschen dar, die sich in keiner Ausnahmesituation befinden. In den späteren sind es vornehmlich Extremschicksale in Grenzsituationen, die erzählt werden. Die Gestaltung der letzteren ist differenzierter, so wie sie vielschichtiger angelegt ist, als bei den frühen Figuren. Die Vielschichtigkeit erreicht Andreev dadurch, daß er das Zusammenspiel und das Auseinanderbrechen von Bewußtsein und Unterbewußtsein - als die Konstituenten der personalen Struktur - besonders betont. Um die inneren Vorgänge und die Inkongruenz der beiden primären Schichten des menschlichen Wesens zu verdeutlichen, arbeitet Andreev häufig mit Lachen, Blick und

Traum.

Gerade die nach 1902 geschriebenen Erzählungen offenbaren den Versuch Andrejews, die Zwiespältigkeit des Menschen und die Uneindeutigkeit einer Wirklichkeit, die von den durch die Gesellschaft geprägten ideellen Leitbildern bestimmt, in die Literatur umzusetzen. Dabei liegt die Betonung nicht darauf, die Probleme zu beantworten und zu lösen, sondern Dissonanzen aufzuzeigen und aufzudecken.

VI. BIBLIOGRAPHIE

1. Literaturtheoretische und allgemeine Literatur

- ACKERN van, K.-D.: Bulat Okudžava und die kritische Literatur über den Krieg. München 1976. (Arbeiten und Texte zur Slavistik Bd. 11).
- ANFANG UND WIEDERKEHR. Romananfänge und Romanschlüsse. Versuch zu einer Poetik des Romans. Hrsg. N. Miller. Berlin 1965.
- ASPEKTE DES EXPRESSIONISMUS. Periodisierung. Stil. Gedankenwelt. Die Vorträge des Ersten Kolloquiums in Amherst/Massachusetts. Hrsg. W. Paulsen. Heidelberg 1968.
- BACHELARD, G.: La poétique de l'espace. Paris 1957.
- BACHTIN, M.: Probleme der Poetik Dostoevskijs. (Problemy poetiki Dostoevskogo). München 1971.
- BERGSON, H.: Le Rire. Essai sur la signification du comique. Paris 1964.
- BICILLI, P.M.: Anton P. Čechov. Werk und Stil. München 1966. (Forum Slavicum Bd. 7).
- BÖCKMANN, P.: Der Zeitroman Fontanes. In: Deutschunterricht 11 (1959) S. 59 - 81.
- BOLLNOW, O.F.: Existenzphilosophie. 7. Auflage Stuttgart 1969.
- : Mensch und Raum. 3. Auflage Stuttgart 1976.
- BRAUN, M.: Dostoejewskij. Das Gesamtwerk als Vielfalt und Einheit. Göttingen 1976.
- BRINKMANN, R.: Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des 19. Jahrhunderts. 2. Auflage Tübingen 1966.
- COWEN, R.C.: Der Naturalismus. Kommentar einer Epoche. 2. Auflage München 1977.
- EJCHENBAUM, B.: Tolstoj i Šopengauer (K voprosu o sozdanii "Anny Kareninoj"). In: Literaturnyj sovremennik 1935.11. S. 139 - 149.
- DIE ENTFALTUNG. Novellen an die Zeit. Hrsg. M. Krell. Berlin 1921.
- FRENZEL, E.: Motive der Weltliteratur. Stuttgart 1976.
- : Stoffe der Weltliteratur. 4. überarb. Auflage Stuttgart 1976.
- GERIGK, H.-J.: Vsevolod M. Garšin als Vorläufer des russischen Symbolismus. In: Die Welt der Slaven 7 (1962) S. 247 - 292.
- GUTMANN, P.-O.: Erzählweise in der deutschen Kurzgeschichte. In: Germanistische Studien. Braunschweig 1970. Bd. 2. S. 73 - 160. (Schriften der Kant Hochschulhefte 15).
- HÄUSSERMANN, U.: Ewige Waage. Stuttgart 1962.
- HALM, H.: A. Tschechows Kurzgeschichte und deren Vorläufer. Weimar 1933.
- HAMBURGER, K.: Beobachtungen über den urepischen Stil. In: Trivium 6 (1948) S. 89 - 122.

- HAMBURGER, K.: Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 25 (1951) S. 1 - 26.
- : Tolstoi. Gestalt und Problem. 2. neubearb. Auflage Göttingen 1963.
- : Die Logik der Dichtung. 2. stark veränd. Auflage Stuttgart 1968.
- HANDBUCH PHILOSOPHISCHER GRUNDBEGRIFFE. Hrsg. H. Krings, H.M. Baumgärtner, Ch. Wild. In sechs Bänden. München 1973.
- HARTMANN von, E.: Philosophie des Unbewußten. In drei Bänden. 12. Auflage Leipzig 1923.
- HEGEL, G.W.F.: Vorlesungen über die Ästhetik. In: Werke in zwanzig Bänden. Frankfurt am Main 1970 -. Bd. 13 - 15.
- HEHLMANN, W.: Wörterbuch der Psychologie. Stuttgart 1977.
- HEYSE, P.: Jugenderinnerung und Bekenntnisse. Berlin 1901.
- HÖHNISCH, E.: Das gefangene Ich. Studien zum inneren Monolog im modernen französischen Roman. Heidelberg 1967.
- HOLTHUSEN, J.: Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen 1957.
- : Stilistik des "uneigentlichen" Erzählens in der sowjetischen Gegenwartsliteratur. In: Die Welt der Slaven 13 (1968) S. 225 - 245.
- : Rußland in Vers und Prosa. Vorträge zur russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. München 1973. (Slavistische Beiträge Bd. 69).
- INGARDEN, R.: Das literarische Kunstwerk. 2. Auflage Tübingen 1960.
- JASPERS, J.: Einführung in die Philosophie. München 1971.
- JEAN PAUL: Vorschule der Ästhetik. In: Werke in sechs Bänden. 3. Auflage München 1973. Bd. 5.
- JENS, W.: Der Fall Judas. Stuttgart 1975.
- KASACK, W.: Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasil'evič Gogol'. Wiesbaden 1957. (Biblioteca slavica Bd.1).
- : Die Funktion der Erzählschlüsse in Pasternaks "Doktor Živago". In: Zeitschrift für slavische Philologie 35 (1970) S. 170 - 186.
- : Der Stil Konstantin Georgevič Paustovskijs. Köln 1971. (Slavistische Forschungen Bd. 11).
- KAYSER, W.: Das sprachliche Kunstwerk. 17. Auflage Bern - München 1976.
- KENT, L.J.: The subconscious in Gogol' and Dostoevskij and its antecedents. Mouton 1969. (Slavistic Printings and Reprintings 75).
- KILCHENMANN, R.: Die Kurzgeschichte. Formen und Entwicklung. 3. Auflage Stuttgart 1971.
- KLOTZ, V.: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. München 1969.
- LAAGE, K.A.: Theodor Storm und Iwan Turgenjew. Persönliche und literarische Beziehungen, Einflüsse, Briefe, Bilder. Heide 1967. (Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 16).
- LÄMMERT, E.: Bauformen des Erzählens. 3. Auflage Stuttgart 1968.

- LEITNER, A.: Die Erzählungen Fedor Sologubs. München 1976. (Slavistische Beiträge Bd. 101).
- LITERATURNO-ESTETIČESKIE KONCEPCII v Rossii konca XIX - načala XX veka. Moskau 1975.
- LITERATURWISSENSCHAFTLICHES SEMINAR. Zur Analyse dreier Erzählungen von Vl. L. Dal'. Modellierung eines Lebensweges. Hrsg. J.R. Döhring mit einem methodologischen Geleitwort von J. Holthusen. München 1975. (Slavistische Beiträge Bd. 93).
- LOTMAN, Ju.M.: O modelirujuščem značenii ponjatij "konca" - "načala" v chudožestvennyh tekstach, In: Tezisy dokladov vo Vtoroj letnej školy po vtoričnym modelirujuščim sistemam. Tartu 1966. S. 69 - 74.
- : Die Struktur literarischer Texte (Struktura chudožestvennogo teksta). München 1972.
- : Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik. Einführung, Theorie des Verses (Lekcii po struktural'noj poetike). München 1972. (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste Bd. 14).
- : Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur. Hrsg. K. Eimermacher. Kronberg Ts. 1974. (Forschungen Literaturwissenschaft 1).
- LUKÁCS, G.: Schriften zur Literatursoziologie. Ausgew. und hg. von P. Ludz. Neuwied 1961. (Soziologische Texte 9).
- : Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Neuwied 1971.
- MARTINI, F.: Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. 6. Auflage Stuttgart 1970.
- MEREŽKOVSKIJ, D.S.: O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj ruskoj literatury. St. Peterburg 1893.
- MIGNER, K.: Theorie des modernen Romans. Stuttgart 1970.
- MÜLLER, G.: Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonn 1947.
- : Erzählzeit und erzählte Zeit. In: Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider. Tübingen 1948. S. 195 - 212.
- NEDOŠIVIN, G.: Problema ekspressionizma. In: Ekspressionizm. Dramaturgija, Živopis', Grafika, Muzyka, Kinoiskusstvo. Moskau 1966.
- NEUHAUS, V.: Typen multiperspektivischen Erzählens. Köln 1971. (Literatur und Leben Bd. 13).
- NIETZSCHE, F.: Also sprach Zarathustra. In: Werke in fünf Bänden. Hrsg. K. Schlechta. München 1972. Bd. 2. S. 275 - 558.
- : Die fröhliche Wissenschaft. In: Werke in fünf Bänden. Hrsg. K. Schlechta. München 1972. Bd. 2. S. 7 - 261.
- PIWITT, H.: Zum Problem des Romaneingangs. In: Akzente 8 (1961) S. 229 - 243.
- PÜTZ, H.P.: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Bonn 1963.
- RASCH, W.-D.: Eine Beobachtung zur Form der Erzählung von 1900. In: Stil- und Formprobleme in der Literatur. Hrsg. P. Böckmann. Heidelberg 1959. S. 448 - 453.

- REHM, W.: Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik. Halle 1928.
- SARTRE, J.P.: L'Être et le néant. Paris 1973.
- SCHMID, W.: Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München 1973. (Beihefte zu Poetica 10).
- SCHNETZ, D.: Der moderne Einakter. Eine poetologische Untersuchung. Bern 1967.
- SCHOPENHAUER, A.: Die Welt als Wille und Vorstellung. In: Sämtliche Werke 3. Auflage Wiesbaden 1972. Bd. 2 und 3.
- SPRANGER, E.: Der psychologische Perspektivismus im Roman. In: Zur Poetik des Romans. Hrsg. V. Klotz. Darmstadt 1965. S. 217 - 238. (Wege der Forschung Bd. 35).
- STAIGER, E.: Grundbegriffe der Poetik. München 1971. (ND der 1. Auflage Zürich 1946).
- STANZEL, F.: Typische Formen des Romans. 3. Auflage Göttingen 1967.
- STEININGER, A.: Literatur und Politik in der Sowjetunion nach Stalins Tod. Wiesbaden 1965.
- STENBORG, L.: Studien zur Erzähltechnik in den Novellen V.M. Garšins. Diss. Uppsala 1972.
- STEPHAN, D.: Der Roman des Bewußtseinsstroms und seine Spielarten. In: Der Deutschunterricht 14 (1962) S. 24 - 38.
- STRUVE, G.: Monologue intérieur: The Origins of the formula and the first statement of its possibilities. In: PMLA 69 (1954) S. 1101 - 1111.
- SCHULTE-SASSE, J., R. WERNER: Einführung in die Literaturwissenschaft. München 1977.
- THOMAS, R.H.: Das Ich und die Welt. Expressionismus und Gesellschaft. In: Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Hrsg. W. Rothe. München 1969. S. 9 - 29.
- TRAUTMANN, R.: Zu Form und Gehalt der Novellen Turgenjews. Leipzig 1942. (Des XLIV. Bandes der Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der sächsischen Akademie der Wissenschaften Nr. III).
- TSCHIŽEWSKIJ (Čiževskij), D.: The Theme of the Double in Dostoevsky. In: Dostoevsky. Hrsg. R. Wellek. New York 1962. S. 112 - 129.
- : Russische Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. In zwei Bänden. München 1967.
- VIETTA, S.: Großstadtswahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 48 (1974) S. 354 - 374.
- , H.G. Kemper: Expressionismus. München 1975.
- WELLEK, R., A. WARREN: Theorie der Literatur. Frankfurt am Main 1972.
- WÖRN, D.: Aleksandr Bloks Drama Pesnja sud'by (Das Lied des Schicksals). Übersetzt, kommentiert und interpretiert. München 1974. (Slavistische Beiträge Bd. 81).
- ZELINSKY, B.: Russische Romantik. Köln 1975. (Slavistische Forschungen Bd. 15).

ZIEGLER, G.: Moskau und Petersburg in der russischen Literatur (Ca 1700-1850). Diss. München 1974.

ZIOLKOWSKI, Th.: Strukturen des modernen Romans. Deutsche Beispiele und europäische Zusammenhänge. München 1975.

2. Werkausgaben

ANDREEV, L.N.: Sobranie sočinenij v trinadcati tomach. Peterburg 1911 - 13.

--: Polnoe sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Peterburg 1913.

--: Izbrannye rasskazy. Moskau - Leningrad 1926.

--: Rasskazy. Moskau - Leningrad 1930.

--: Rasskazy. Moskau 1956.

--: Povesti i rasskazy. Moskau 1957.

--: Rasskazy. Moskau 1957.

--: P'esy. Moskau 1959.

--: Rasskazy. Moskau 1959.

--: Povesti i Rasskazy v dvuch tomach. Moskau 1971.

--: Bujanicha. In: Nedelja 1963. 19-25 maja S. 9 - 11.

--: Bunt na korable. Hrsg. A. Iezuitova. In: Russkaja Literatura 1971.3. S. 128 - 138.

--: Dnevnik Satany. Helsingfor 1921.

--: Ešče o "velikom nemom". In: Kinematograf 1915.1. S. 4.

--: Fel'etony Džemsa Linča. Hrsg. V. Cuvakov. In: Literaturnaja Rossija 1971. 20. avg. 24. S. II.

--: Italija. In: Argus 1915.5. S. 13.

--: Iz černovoj tetradi L. Andreeva. (Rasskaz "Mebel"). Hrsg. V.P. Koršunova. In: Vstreči s prošlym vyp. 1. 1970 S. 102 - 113.

--: Ja protestuju. Hrsg. N. Rodionov. In: Pod'em.

--: Nadsmertnoe. Vozvrat. Berlin o. J.

--: Nočnoj razgovor. Helsingfor 1921.

--: Pis'ma o teatre. Pis'mo pervoe. In: Maska 1912. 3.; Pis'mo vtoroe. In: Literaturno-chudožestvennye al'manachi "Šipovnik" 22.1914. ND der beiden Briefe Letchworth 1974.

--: Son O. Vasilija. Neizdannyj otryvok iz "Žizn' O. Vasilija Fivejskogo". In: Italii. Literaturnyj sbornik v pol'zu postradavšich ot zemletrjasenija v Messine. Moskau 1909. S. 52 - 53.

--: Tenor. Hrsg. N. Rodionov. In: Nedelja 1962.

--: Voskresenie vseh mertvych. Mecta. In: Zavety 1.1913 S. 17 - 25.

--: Zabytye fel'etony "Džemsa Linča". In: Don 1971.12. S. 181 - 184.

--: Žertva. In: Neva 1971.5. S. 132 - 144.

3. Übersetzungen, die verwandt wurden

- ANDREJEV, L.N.: Die Sieben Gehenkten. Lazarus. Judas Ischariot. (Übers. I. Tinzmann, S. Geier). Hamburg 1957.
- : Die Sieben Gehenkten. Erzählungen. (Übers. H. Wotte, M. Bräuer, Ch. Kosuth, H. Loose, D. Schmidt). Berlin 1969.
- : Gullivers Tod. (Übers. R. Kieczewski, H. Loose, D. Schmidt, W. Staerckenberg). Leipzig 1971.
- : Erzählungen. (Übers. P. Gebhard). Zürich 1974.

4. Briefe, Erinnerungen

- L.N. ANDREEV. In: Pervye literaturnye šagi. Avtobiografija sovremennyh russkich pisatelej. Hrsg. F.F. Fiedler. Moskau 1911. S. 27 - 32.
- KNIGA O LEONIDE ANDREEVE. Vospominanija M. Gor'kogo, B. Zajceva, N. Telešova, E. Zamjatina. Peterburg - Berlin 1922. 2. erg. Auflage.: Vospominanija A. Belogo 1922. Nachdruck der 1. Auflage Letchworth 1970.
- LEONID N. Andreev. Iz vospominanij. In: Byloe 1924. 27-28. S. 275 - 281.
- PIS'MA LEONIDA ANDREEVA. Leningrad 1924.
- PIS'MA LEONIDA ANDREEVA k M. P. Nevedomskomu. In: Iskusstvo 1925.2. S. 265 - 271.
- ANDREEV, P.N.: Vospominanija o L. Andreeve. In: Literaturnaja mysl' 3.1925 S. 140 - 205.
- ANDREEV, A.N.: Iz vospominanij o L. Andreeve. In: Krasnaja nov' 1926.9. S. 209 - 223.
- BELOUSOV, I.: Literaturnaja sreda. Vospominanija 1880 - 1928. Moskau 1928.
- REKVIEM. Sbornik pamjati L. Andreeva. Hrsg. D.L. Andreev, V.E. Beklemiševa. Moskau 1930.
- VERESAEV, V.V.: Sočinenija v cetyrech tomach. Moskau 1948. Bd. 4. S. 449-477.
- PIS'MA. Hrsg. K.D. Muratova. In: Literaturnyj archiv 5.1960 S. 51 - 117.
- PIS'MA L.N. ANDREEVA k A.A. Izmajlovu. Hrsg. V. Grečnev. In: Russkaja literatura 1962.3. S. 193 - 201.
- NEIZDANNYE PIS'MA L. ANDREEVA. (K tvorčeskoj istorii p'eš pervoj perioda pervoj russkoj revoljucii). Hrsg. V.I. Bezzubov. In: Učenyje zapiski Tarsuskogo universiteta vyp. 119. Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii V. 1962 S. 378 - 393.
- ANDREEVA, M.F.: Perepiska, vospominanij, stat'i, dokumenty... Moskau 1963.
- ANDREEV, V.L.: Detstvo. Moskau 1963.
- GOR'KIJ I L.N. ANDREEV. Neizdannaja perepiska. In: Literaturnoe nasledstvo Bd. 72 Moskau 1965.

- PIS'MA L. ANDREEVA k materi. In: Pod'em 1971.6. S. 125 - 127.
- ANDREEVA V.L.: Pamjat' ob otce. In: Literaturnaja gazeta 1971.18.avg. 34.S.7.
- IZ PISEM L. ANDREEVA k K.P. Pjatnickomu. Hrsg. V. Čuvakov. In: Voprosy literatury 1971.8. S. 160 - 184.
- PIS'MA iz Taganskoj tjur'my. In: Zvezda 1971.8. S. 168 - 170.

5. Sekundärliteratur

- AČATOVA, A.A.: Značenie obraza - simvola v rannich rasskazach L. Andreeva. In: Učenyje zapiski. Tomskij universitet 62 (1966) S. 202 - 216.
- AFONIN, L.N.: Leonid Andreev. Orel 1959.
- : K ocenke tvorčestva Leonida Andreeva marksistskoj kritikoj načala 900-godov (zabytye stat'i A. Jaroviskogo). In: Učenyje zapiski Kurskogo pedagogičeskogo instituta 9 (1971) S. 99 - 112.
- ANDREYEV, N.: Leonid Andreyev and his Destiny as a Writer. In: Gorskij vijenac. A Garland of Essays offered to Professor E.M. Hill. Cambridge 1970 S. 1 - 11.
- AVRELIJ (Brjusov). In: Vesny 1908.1. S. 143 - 146.
- BABIČEVA, Ju.V.: L. Andreev tolkuet Bibliju. In: Nauka i religija 1969.1. S. 38 - 42.
- : Tri "Mysli" Leonida Andreeva. In: Filologičeskie nauki (Naučnyje doklady vysšej skoly) 1969.5. S. 30 - 41.
- : Literaturnyj avtoportret Leonida Andreeva. In: Filologičeskie nauki (Naučnyje doklady vysšej skoly) 1972.3. S. 77 - 85.
- BELYJ, A.: L. Andreev. Rasskazy. Band 2. St. Peterburg 1906. In: Vesny 1906. 5. S. 64 - 66.
- : Vospominanija o A.A. Bloke. In: Epopeja 1-4 Moskau - Berlin 1922-23. ND München 1969. (Slavische Propyläen Bd. 47).
- : Simvolizm i sovremennoe iskusstvo. In: Vesny 1908.10. S. 38 - 48.
- BEVERNIS, M.: Die Rezeption der Werke L.N. Andreevs in Deutschland. Diss. Berlin 1965.
- : Zur Aufnahme Leonid Andreevs in Deutschland. In: Zeitschrift für Slavistik 11 (1966) S. 75 - 92.
- : L.N. Andreev und die zaristische Jurisprudenz. In: Zeitschrift für Slavistik 19 (1974) S. 418 - 424.
- BEZZUBOV, V.I.: Lev Tolstoj i L. Andreev. In: Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta vyp. 104. Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii IV. Tartu 1961. S. 130 - 172.
- : A. Čechov i Leonid Andreev. In: Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta vyp. 139. Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii VI. 1963 S. 184 - 201.

- BEZZUBOV, V.I.: Aleksandr Blok i L. Andreev. In: Tartuskij gosudarstvennyj universitet. Blokovskij sbornik. Trudy naučnoj konferencii posvjaščenoj izučeniju žizni i tvorčestva A.A. Bloka. Maj 1962 goda. Tartu 1964 S. 226 - 320.
- : Leonid Andreev i rusckij realizm načala XX veka. Tartu 1968. 669 S. Maschinenschrift (Diss. kand. fil. nauk.).
- : L. Andreev i Maksim Gor'kij. In: Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta vyp. 217. Trudy po rusckoj i slavjanskoj filologii XIII. Gor'kovskij sbornik k 100-letiju so dnja roždenija (1868 - 1968). Tartu 1968 S. 85 - 169.
- : Leonid Andreev i Moskovskij chudožestvennyj teatr. In: Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta vyp. 209. Trudy po rusckoj i slavjanskoj filologii XI. Literaturovedenie. Tartu 1968 S. 122 - 242.
- : Leonid Andreev i Dostoevskij. In: Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta vyp. 369. Trudy po rusckoj i slavjanskoj filologii XXVI. Tartu 1975 S. 86 - 127.
- : Koncepcija naroda i revoljucija v tvorčestve Leonida Andreeva 1905 - 1911 gg. In: Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta vyp. 414. Trudy po rusckoj i slavjanskoj filologii XXXVIII. Tartu 1977 S. 57-79.
- BLOK, A.A.: Sbranie sočinenij v vos'mi tomach. Moskau 1962.
- : Der Zusammenbruch des Humanismus (1919). In: Ausgewählte Aufsätze. Frankfurt am Main 1964 S. 85 - 114.
- BORRAS, F.M.: A common Theme in Tolstoy, Andreyev and Bunin. In: The Slavonic and East European Review 32 (1953-54) S. 230 - 235.
- BRUSJANIN, V.V.: Leonid Andreev. Žizn' i tvorčestvo. Moskau 1912.
- BRJUSOV, V.V.: In: Athenaeum 1905.11., 14. Nov. Nr. 4068.
- : In: Vesny 1905.1. S. 23 - 29.
- BUNDZEN, G.: Mirovozzrenie i tvorčestvo. (Marksistskaja kritika o Leonide Andreeve). In: Problema chudožestvennoj pravdy. Moskau 1971 S. 232 - 273.
- BURGHARDT, O.: Gemeinsame Motive bei L. Andreev und Nietzsche. In: Zeitschrift für slavische Philologie 17 (1940-41) S. 353 - 372; 18 (1942) S. 1 - 18.
- : Die Leitmotive bei Leonid Andrejev. Diss. Leipzig 1940. (Veröffentlichungen des slavischen Instituts an der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin Bd. 31). ND Nendeln 1968.
- CETLIN, M.: O tvorčestve L. Andreeva. In: Grjaduščaja Rossija 1920.2. S. 253.
- ČUKOVSKIJ, K.: L. Andreev. Bol'šoj i malen'kij. Peterburg 1908.
- : Iz vospominanij. Moskau 1955.
- : Iz vospominanij. Moskau 1958.
- : Sovremenniki. Moskau 1967.
- ČUVAKOV, V.: Predislovie. In: L. Andreev. Rasskazy. Moskau 1956. S. 3 - 13.
- DESNICKIJ, V.A.: M. Gor'kij i L. Andreev v ich perepiske. In: M. Gor'kij. Materialy i issledovanija. Tom I. Leningrad 1934 S. 117 - 189.

- DRJAGIN, K.V.: Ekspresionizm v Rossii. (Dramaturgija L. Andreeva). Vjatka 1928.
- ELLIS (L.I. Kobylinskij): Naši epigony. (O stile L. Andreeva, B. Zajceva i mnogom drugom). In: Vesny 1908.2. S. 61 - 68.
- ERMAKOVA, M.Ja.: L. Andreev i F.M. Dostoevskij. (Keržencev i Ras'kolnikov). In: Učenyje zapiski Gor'kovskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo instituta vyp. 87. 1968. Očerki russkoj i zarubeznoj literatury S. 153 - 171.
- : Problema individualizma v tvorčestve F.M. Dostoevskogo i L. Andreeva. In: Učenyje zapiski Gor'kovskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo instituta vyp. 87. 1968. Očerki russkoj i zarubeznoj literatury S. 132 - 152.
- : Otráženie filosofii reljativizma v p'esach L. Andreeva v epoche reakcii. In: Učenyje zapiski Gor'kovskogo pedagogičeskogo instituta vyp. 129. 1972 S. 68 - 85.
- : Romany Dostoevskogo i tvorčeskie iskanija XX veka. Gor'kij 1973.
- FATOV, N.N.: Molodye gody L. Andreeva. Po neizdannym pis'mam, vospominanijam i dokumentam. Moskau 1924.
- GEIER, S.: Zum Verständnis der Werke. Andrejev, Leben und Persönlichkeit. In: L. N. Andrejev. Die Sieben Gehenkten. Hamburg 1957. S. 143 - 151.
- GESCHICHTE der klassischen russischen Literatur. Hrsg. W. Dübel. Berlin 1973.
- GRIGOR'EV, A.L.: Leonid Andreev v mirovom literaturnom processe. In: Russkaja literatura 1972.3. S. 190 - 205.
- GROSSMAN, L.: Besedy s L. Andreevym. In: Rossija 1925.4. S. 242 - 251.
- : Bor'ba za stil'. Moskau 1927. S. 267 - 280.
- HOLTHUSEN, J.: Russische Literatur im 20. Jahrhundert. München 1978.
- IEZUITOVA, L.A.: Leonid Andreev i Vs. Garšin. In: Vestnik Leningradskogo universiteta. Serija istorii, jazyki i literatury vyp. 2. 1964.8. S.97-109.
- : Tvorčestvo Leonida Andreeva (1891 - 1904). Leningrad 1967. 284 S. Maschinschrift (Diss. kand. fil. nauk).
- : Rašskazy L. Andreeva konca 1890 - načala 1900-ch godov. (U istokov ego tvorčeskogo metoda). In: Učenyje zapiski Leningradskogo universiteta vyp. 72. Serija filologičeskich nauk 1968.339. S. 147 - 170.
- : L. Andreev v ocenke marksistsko-leninskoj kritiki 20-godov. In: Vestnik Leningradskogo universiteta vyp. 4. Serija istorii, jazyki i literatury 1970.20. S. 82 - 91.
- : "Prestuplenie i nakazanie" v tvorčestve L. Andreeva. ("Mysli'" i "Moi zapiski"). In: Metod i masterstvo vyp. 1. Vologda 1970 S. 333 - 347.
- : L.N. Andreev v ocenke dooktjabr'skoj social-demokratičeskoj kritiki. In: Učenyje zapiski Leningradskogo universiteta vyp. 76. Serija filologičeskich nauk 1971.355. S. 134 - 159.
- : Načalo, trebujuščee prodolženie. In: Zvezda 1972.6. S. 219 - 222.
- : Tvorčestvo Leonida Andreeva 1892 - 1906. Leningrad 1976.
- IL'EV, S.P.: L. Andreev i pisateli - realisty. (O nekotorych osobennosti realizma v russkoj literature 900-ch godov). In: Problemy realizma v russkoj i zarubeznoj literaturach. Tezisy dokladov 2-oj naucnoj konferencii literaturovedov. Vologda 1969 S. 118 - 119.

- IL'EV, S.P.: L. Andreev v nemeckoj kritike. In: Voprosy rusckoj literatury vyp.1. L'vov 1969 S. 60 - 63.
- : Povesti o Leonide Andreev. In: Voprosy rusckoj literatury vyp. 2. L'vov 1969 S. 87 - 90.
- : Leonid Andreev i simvolisty. In: Russkaja literatura XX veka. (Dooktjabr'skij period). Sbornik vtoroj. Kaluga 1970 S. 202 - 216.
- : L. Andreev i realističeskaja proza literaturnoj gruppy "Šipovnik". In: Metod i masterstvo vyp. 1. Vologda 1970 S. 347 - 359.
- : Problema 'pervoj' i 'vtoroj' dejstvitel'nosti v estetike i tvorčestve L. Andreeva. In: Chudožestvenno-dokumental'nye žanry. (Voprosy teorii i istorii). Tezisy dokladov na mezvuzovskoj naučnoj konferencii. Ivanovo 1970 S. 45 - 49.
- : L. Andreev v literaturnych dviženii 1905 - 1910 godov. In: Russkaja literatura XX veka. (Dooktjabr'skij period). Sbornik tretij. Kaluga 1971 S. 168 - 193.
- : Proza L. N. Andreeva epochi pervoj rusckoj revoljucii. Odessa 1973. (Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk).
- IOFFE, I.: Kul'tura i stil'. Leningrad 1927.
- ISTORIJA RUSSKOJ LITERATURY konca XIX - načala XX veka. Bibliografičeskij ukazatel'. Hrsg. K.D. Muratova. Moskau 1963 S. 71 - 95.
- IVANOV, I.N.: L. Andreev kak chudožnik-psichopatolog. (na osnovanii psichiatričeskogo analiza ego rasskaza "Mysl'"). In: Voprosy nervno-psichičeskoi mediciny 1905.10. S. 72 - 103.
- IVANOV, Vj.I.: O "Krasnom smeche" i "pravom bezumii". In: Vesy 1905.3. S. 43 - 47.
- KARANCSY, L.: Träume und Visionen in den Erzählungen von Leonid Andrejew. In: Slavica 7 (1967) S. 81 - 115.
- : Psychologisches und Physiologisches in der Prosa von Leonid Andrejew. In: Slavica 8 (1968) S. 109 - 116.
- : Bedeutung und Probleme der Andrejew-Forschung. In: Studia Slavica 15 (1969) S. 257 - 286.
- : Léonide Andréiev après la révolution de 1905 (Les Ténébres). In: Slavica 10 (1970) S. 173 - 185.
- : Léonide Andréiev après la révolution de 1905 (Carnets). In: Slavica 11 (1971) S. 71 - 79.
- : Rezension: James B. Woodward. In: Slavica 11 (1971) S. 201 - 205.
- : Leonid Andreev o psichologičeskom izobraženii. In: Slavica 12 (1972) S. 91 - 104.
- KAUN, A.: A Critical Study. New York 1924.
- : What was the Message of Andreyev? In: The Slavonic and East European Review 4 (1925 - 26) S. 137 - 141.
- KING, H.H.: Dostoevskij and Andreev: Gazers upon the Abyss. New York 1936.
- KLEJNBORT, L.: Vstreči. L. Andreev. In: Byloe 1924.24. S. 168 - 179.

- KORSUNSKAJA, S.M.: Idejno-literaturnye otnošenija M. Gor'kogo i L. Andreeva nakanune revoljucii 1905 goda. Kiev 1948. Maschinenschrift (Diss. kand. fil. nauk).
- KRAJNYJ, A. (Z. Hippius): Poslednjaja belletristika. In: Novyj put' 1903.2. S. 184 - 187.
- : Bratskaja mogila. In: Vesny 1907.7. S. 57 - 64.
- : Razočarovanija i predčuvstvija. In: Russkaja mysl' 1910.12. S. 177 - 179.
- : Literaturnyj Dnevnik. Peterburg 1908. ND München 1970. (Slavische Propläen Bd. 101).
- KUL'JUS, S.: Teorija teatra "Panpsiche" L. Andreeva. In: Quinquagenario. Sbornik statej molodych filologov k 50-letiju prof. Ju.M. Lotmana. Hrsg. A. Mal'e. Tartu 1972 S. 159 - 173.
- KULOVA, T.K.: Tvorčeskie iskanija L. Andreeva. In: Kritičeskij realizm XX veka i modernizm. Moskau 1967 S. 254 - 285.
- : Leonid Andreev i Maksim Gor'kij. Iz istorii literaturnych otnošenij. Moskau 1966. 424 S. Maschinenschrift (Diss. kand. fil. nauk).
- : Filosofija i iskusstvo modernizma. Moskau 1974.
- LEVIN, F.M.: L.N. Andreev. In: L. Andreev, Povesti i rasskazy. Moskau 1957. S. III - XI.
- LININ, A.: Bibliografija sociologičeskoj kritiki o Leonide Andreeve. In: Izvestija Azerbajdžanskogo universiteta Baku 1927.8 - 10.
- : Neuere Forschungen über Leonid Andreev. In: Zeitschrift für slavische Philologie. Teil 1, 7 (1930) S. 429 - 442; Teil 2, 8 (1931) S. 206 - 231.
- LUNAČARSKIJ, A.L.: Andreev. Social'naja charakteristika. In: L. Andreev, Izbrannye rasskazy. Moskau - Leningrad 1926 S. 11 - 24.
- : Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Moskau 1963 - 65.
- MEREŽKOVSKIJ, D.S.: V obez'jan'ich lapach. O L. Andreeve. In: Russkaja mysl' 1908.1. S. 75 - 98.
- MICHAJLOVSKIJ, B.V.: Put' L. Andreeva. In: B.V. Michajlovskij, Izbrannye stat'i. Moskau 1969 S. 358 - 3878.
- MICHAJLOVSKIJ, N.K.: Literatura i žizn'. In: Russkoe bogatstvo 1901.11. S. 58 - 75.
- MIERAU, F.: Nachwort. In: L. Andreev, Die Sieben Gehenkten. Berlin - Weimar 1967 S. 621 - 644.
- MIROVA-FLORIN, E.: Realismus und Modernismus in der russischen Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts. (Maksim Gor'kij und Leonid Andreev. In: Zeitschrift für Slawistik 13 (1968) S. 487 - 495.
- MIRSKIJ, D.S.: Geschichte der russischen Literatur. München 1964.
- MURATOVA, K.D.: Maksim Gor'kij i Leonid Andreev. In: Gor'kij i Leonid Andreev. Neizdannaja perepiska. In: Literaturnoe nasledstvo Bd. 72 Moskau 1965 S. 9 - 60.
- NEVEDOMSKIJ, M.P. (Miklaševskij): Naša chudožestvennaja literatura predrevoljucionnoj epochi. In: Obsčestvennoe dvizenie v Rossii načala XX veka 1.1909 S. 521 - 531,

- NEWCOMBE, J.M.: Leonid Andreev. Letchworth 1972. (Russian literary Profiles Bd. 1).
- ORLOVSKY, S.: Soviet Theaters 1917 - 1941. New York 1954.
- PACHMUSS, T.: Leonid Andreev as seen by Zinaida Gippius. In: Slavic and East European Journal 9 (1965) S. 141 - 154.
- PIVAZJAN, L.A.: Chudožestvennoe svoeobrazie povestej i rasskazov L. Andreeva. In: Molodoj naučnyj rabotnik 1971.1. S. 91 - 103.
- : Idejno-chudožestvennye osobennosti tvorčestva L. Andreeva. (Povesti i rasskazy). Erevan 1973. (Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk).
- REJSNER, M.A.: Andreev i ego social'naja ideologija. Opyt sociologičeskoj kritiki. Peterburg 1909.
- SETSCHKAREFF, V.: Geschichte der russischen Literatur im Überblick. Bonn 1949.
- SILARD, L.: "Moi zapiski" L. Andreeva. In: Studia Slavica Academiae scientiarum Hungaricae 18 (1972) S. 303 - 342.
- : "Moi zapiski" L. Andreeva. II. Metamorfozy russkogo pozitivizma v zerkale literaturnoj parodii. In: Studia Slavica Academiae scientiarum Hungaricae 20 (1974) S. 41- 69.
- : "Moi zapiski" L. Andreeva. III. Velikij Inkvizitor L. Andreeva, ili "dušegrejka novejšego unynija". In: Studia Slavica Academiae scientiarum Hungaricae 20 (1974) S. 271 - 304.
- ŠIŠKINA, L.J.: O real'noj osnove "Rasskaza o semi povešennych" L. Andreeva. In: Učenyje zapiski Leningradskogo universiteta vyp. 72. Serija filologičeskich nauk 1971.355. S. 201 - 206.
- STENDER-PETERSEN, A.: Geschichte der russischen Literatur in zwei Bänden. München 1957.
- STOLJAROV-SUCHANOV, M.: Simvolizm i L. Andreev kak ego predstavitel'. Kiev 1903.
- ŠUBIN, E.A.: Chudožestvennaja proza v godu reakcii. In: Sud'by russkogo realizma XX veka. Hrsg. K.D. Muratova. Leningrad 1972 S. 47 - 96.
- VASIL'EVA, L.M.: Po sledam "Rasskaza o semi povešennych" (poiski i nachodki v archivach). In: Sovetskie archivy 1971.4. S. 96 - 103.
- : K istorii sozdanija "Rasskaza o semi povešennych" L. Andreeva. In: Istorično-astronomičeskie issledovanija 11.1972 S. 255 - 286.
- VIL'ČINSKIJ, V.P.: Pravda istorii, chudožestvennyj otbor i proizvol'nyj domysel. (Rasskaz o semi povešennych" L. Andreeva). In: Russkaja literatura 1970.1. S. 157 - 162.
- VOLKOV, A.A.: L. Andreev i literaturnyj raspad. In: A. Volkov, Očerki ruskoj literatury konca XIX i načala XX veka. Moskau 1952 S. 409 - 427.
- : Russkaja literatura XX veka. Moskau 1960.
- VOROVSKIJ, V.L.: L. Andreev. In: A. Volkov. Sbornik literaturnych očerkov. Moskau 1923.
- WOODWARD, J.B.: L. Andreyev and 'Russkaia Volia'. In: Études slaves et est-européennes 10 (1965) S. 26 - 35.

- WOODWARD, J.B.: Devices of Emphasis and Amplification in the style of L. Andreev. In: The Slavic and East-European Journal 11 (1965) S. 247 - 256.
- : Theme and structural significance of L. Andreev's The Black Mask. In: Moderne drama 10 (1967) S. 95 - 103.
- : L. Andreyev. A Study. Oxford 1969.
- : Structure and characterisation of the stories of L. Andreev. In: Scando-Slavica 1969.15. S. 13 - 20.
- ZIEL, W.: Zur Form - Inhalt - Problematik im Erzählschaffen L.N. Andreevs. Diss. Berlin 1974. (Maschinenschrift).

6. Werke anderer Schriftsteller

- ČECHOV, A.P.: Sobranie sočinienij v dvenadcati tomach. Moskau 1954 - 1957.
- DOSTOEVSKIJ, F.M.: Polnoe sobranie sočinienij v tridcati tomach. Leningrad 1972 -.
- GOR'KIJ, M.: Polnoe sobranie sočinienij v dvadcati pjati tomach. Moskau 1973.
- TOLSTOJ, L.N.: Polnoe sobranie sočinienij v vos'midesjati tomach. Moskau 1935. Bd. 54.
- : Sobranie sočinienij v dvadcati tomach. Moskau 1960 - 1965.
- TURGENEV, I.S.: Polnoe sobranie sočinienij i pisem v dvadcati vos'mi tomach. Moskau 1961 - 1968.

NAMEN- UND WERKREGISTER

Das Register enthält die im Text erwähnten Namen derjenigen Schriftsteller, die für die Analyse der Werke Andreevs ergiebig sind. Die Werke Andreevs werden in deutscher Übersetzung alphabetisch aufgeführt, die Originaltitel folgen in Klammer.

ANDREEV, L.N.

- *Aleša der Dummkopf* (Aleša - duračok): 28.
- *Am Fenster* (U okna): 29, 31, 35, 54, 231, 250, 251, 262.
- *Am Fluß* (Na reke): 82, 83, 88, 95, 116, 221, 243, 247,
- *Aufrichtiges Lachen* (Iskrennyj smech): 83.
- *Bargamot und Garas'ka* (Bargamot i Garas'ka): 28, 29, 30, 31.
- *Ben Tovit* (Ben Tobit): 34, 83.
- *Briefe über das Theater* (Pis'ma o teatre): 77f., 231, 258.
- *Car - Hunger* (Car' Golod): 13.
- *Das Denkmal* (Pamjatnik): 72, 185.
- *Das Engelchen* (Angeloček): 58, 72.
- *Das erste Honorar* (Pervyj gonorar): 31, 58, 72.
- *Das Lachen* (Smech): 275-277.
- *Das Leben des Menschen* (Žizn' čeloveka): 13, 87.
- *Das Rote Lachen* (Krasnyj smech): 40, 42, 44, 46, 83, 84, 97, 140, 144, 146-152, 159, 169, 205, 211, 229, 266-270, 278, 279f., 284, 301.
- *Das Schweigen* (Molčanie): 28, 32, 33, 38, 83, 206f., 281, 282-284.
- *Das Tagebuch des Satans* (Dnevnik satany): 42, 44, 47f., 159.
- *Der Abgrund* (Bezdna): 33, 34, 78, 83, 84, 85-88, 92f., 94, 98, 105, 144, 231, 233-235, 236, 237, 241, 252f.
- *Der Dieb* (Vor): 140, 196-197, 269, 275, 292f.
- *Der Feiertag* (Prazdnik): 28.
- *Der Fluch des Tieres* (Prokljatie zverja): 41, 150, 182, 185, 188-194, 195, 196, 199, 200, 201, 203, 250.
- *Der Flug* (Polet): 34, 220.
- *Der Freund* (Drug): 58, 72.
- *Der Frühling* (Vesna): 28, 82.
- *Der Gedanke* (Mysl' Dr.): 99.
- *Der Gedanke* (Mysl' E.): 34, 39, 40, 42, 44, 45, 47, 83, 84, 89f., 96, 124, 152-163, 205, 211, 212-215, 229, 231, 235, 236, 237-239, 240, 241, 242, 254f., 256, 261f., 264-266, 277, 280, 293f.
- *Der Gouverneur* (Gubernator): 34, 83, 84, 88, 89, 90f., 98, 99, 100-103, 104, 107, 123, 124, 135-140, 141, 169, 205-206, 225, 229, 240, 290-291.
- *Der Groß-Schlemm* (Bol'soj šlem): 30, 50f., 52-54, 55f., 57, 59, 62, 64, 65-68, 70f., 76, 83, 106f.
- *Der Tag des Zorns* (Den' gneva): 41, 83, 150.
- *Die Auferstehung der Toten* (Voskresenie mertvych): 259.
- *Die Christen* (Christjane): 34, 83.
- *Die Erzählung über Sergej Petrovič* (Rasskaz o Sergee Petroviče): 32, 33, 38, 83, 107-109, 121, 261f., 262-264, 270.
- *Die Finsternis* (T'ma): 82, 83, 116, 191, 195, 228, 231.
- *Die Jugend* (Molodež'): 28.
- *Die Lüge* (Lož'): 9, 32, 40, 42, 83, 89, 146, 281f.
- *Die Mauer* (Stena): 40, 41, 42, 43, 46, 146, 250, 269, 274f.
- *Die Regeln des Guten* (Pravila dobra): 34, 81, 83.
- *Die Rückkehr* (Vozvrat): 41, 259, 269.
- *Die Sieben Gehenkten* (Rasskaz o semi povešennyh): 34, 35, 38, 82, 83, 84, 98, 163-164, 168-180, 218,

- *Die Sieben Gehekten*: 219-221, 225, 231, 243-248, 270, 271-273.
 - *Die Stadt* (Gorod): 30, 50, 51f., 54f., 56f., 59, 60, 62, 64, 65, 68-70, 72, 76, 185, 187, 195, 196, 197-201, 202, 231, 236, 244, 251, 269.
 - *Die Sturmglocke* (Nabat): 40, 41, 42, 43, 46, 84, 97, 144-146, 150, 152, 159, 205, 211, 269.
 - *Die Verteidigung* (Zascita): 58, 72.
 - *Dissonanz*: 236.
 - *Drei Nächte* (Tri noci): 259.
 - *Ein Augenblick* (Mel'kom): 232f.
 - *Ein Raubüberfall stand bevor* (Predstojala kraža): 116, 205, 221, 243, 266, 277f.
 - *Er* (On): 42, 44, 83, 152, 294.
 - *Es gibt keine Verzeihung* (Net proščeniija): 38, 124, 130-134, 231, 292.
 - *Es war einmal* (Žili-byli): 83, 88.
 - *Frühlingsversprechungen* (Vesennie obeščanija): 29, 32.
 - *Die Geister* (Prizraki): 83, 96.
 - *Im Frühling* (Vesnoj): 35, 59, 95, 116, 221, 243, 247.
 - *Im Keller* (V podvale): 30, 50, 58, 59-62, 64, 71, 72, 73f., 74f., 76, 181, 218, 231, 244, 251, 266.
 - *Im Kreis* (V Krugu): 57f.
 - *Im Nebel* (V tumane): 33, 34, 38, 81, 83, 84, 85-88, 93-95, 98, 123, 124, 126-130, 131, 132, 136, 140, 144, 205, 206, 207f., 231, 233-235, 236, 237, 262, 269.
 - *In dunkle Ferne* (V temnuju dal'): 33, 205, 206f., 231, 288.
 - *Judas Ischariot* (Iuda Iskariot): 38, 40, 83, 84, 88, 98f., 116-120, 134, 140, 229, 235, 240, 261, 295-300.
 - *Lazarus* (Eleazar): 34, 38, 83, 84, 88, 98, 100, 104, 138, 163-169, 173, 178-180, 218, 281, 282f., 284-286.
 - *Meine Aufzeichnungen* (Moi zapis-ki): 40, 42, 44, 45, 47, 83, 84, 124, 152-163, 211, 212, 215-217, 220, 229, 231, 235, 237, 239, 241, 242, 250, 254, 255f., 257, 264, 293, 295.
 - *Peterghen auf dem Lande* (Pet'ka na dace): 32, 50, 71, 72f., 74, 76, 96, 185, 186-188, 190, 195, 200, 202, 231, 236, 251, 287.
 - *Saska Žegulev*: 83, 138, 150, 224, 228, 231, 257, 269.
 - *Savva* (Ignis sanat): 113, 201.
 - *Schwarze Masken* (Cernye maski): 216, 217, 249.
 - *So war es* (Tak bylo): 83.
 - *Vom Leben Vasilij Fivejskijs* (Ži-zn' Vasilija Fivejskogo): 34, 38, 40, 81, 83, 84, 88, 89f., 96-98, 99, 100, 110-116, 121, 122, 123, 134, 140, 205, 208-211, 223-224, 229, 235, 240-243, 250, 253f., 257f., 259-261, 262, 266, 270f.
 - *Zwei Briefe* (Dva pis'ma): 44
- BELYJ, A.: 184, 199.
- BLOK, A.A.: 117, 140, 146, 183, 184.
- BRJUSOV, V.: 183, 184.
- CECHOV, A.P.: 54, 79, 81f., 94, 141,
- *Der Mann im Futteral* (Celovek v futljare): 54, 251.
- Dostoevskij, F.M.: 130, 183, 225, 250, 258.
- *Die Brüder Karamazov* (Brat'ja Karamazovy): 113f.
 - *Schuld und Sühne* (Prestuplenie i nakazanie): 39, 166.
- GARŠIN, V.M.: 130, 225.
- *Vier Tage* (Cetyre dnja): 147.
- GIPPIUS, Z.: 190.
- GOGOL', N.V.: 54, 183, 201, 202, 251.
- IBSEN, H.: *Ein Volksfeind* 236.
- POE, E.A.: 250.
- *Der Mann in der Menge* (The man of the crowd): 185.
 - *Philosophie of Composition* 40, 41.
- RILKE, R. M.: *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* 199.
- SOLOGUB, F.: 104.
- TOLSTOJ, L.N. 130, 169, 225, 247f., 257.
- *Anna Karenina* 101.

(TOLSTOJ)

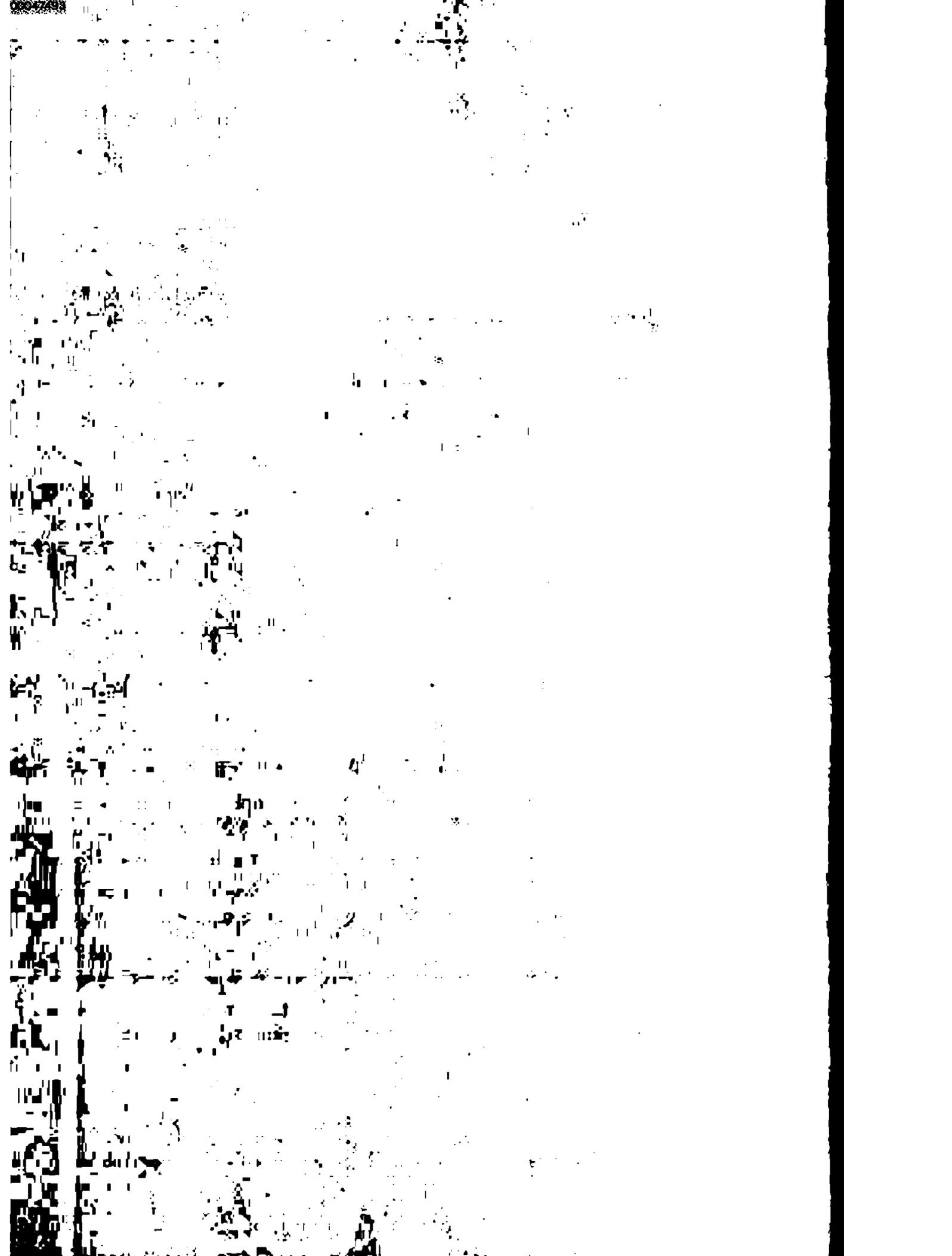
- *Der Tod des Ivan Il'ic* (Smert' Ivana Il'ica): 101, 102f.
- *Drei Tode* (Tri smerti): 101, 102, 164.
- *Göttliches und Menschliches* (Božeskoe i čelovečeskoe): 164.

- *Ich kann nicht schweigen* (Ne mogu molcat'): 169.

- *Kreutzer-sonate* (Krejcerova sonata): 33.

TURGENEV, I.S.: 79, 225.

- *Väter und Söhne* (Otcy i deti): 33, 30.



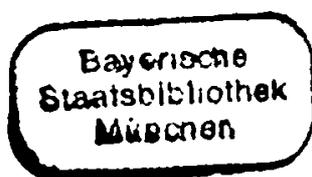
ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

- 1 Sabine Appel: Jurij Oleša. "Zavist'" und "Zagovor čuvstv". Ein Vergleich des Romans mit seiner dramatisierten Fassung. 1973. 234 S. DM 24.-
- 2 Renate Menge-Verbeeck: Nullsuffix und Nullsuffigierung im Russischen. Zur Theorie der Wortbildung. 1973. IV, 178 S. DM 18.-
- 3 Jozef Mistrík: Exakte Typologie von Texten. 1973. 157 S. DM 18.-
- 4 Andrea Hermann: Zum Deutschlandbild der nichtmarxistischen Sozialisten. Analyse der Zeitschrift "Russkoe Bogatstvo" von 1880 bis 1904. 1974. IV, 198 S. DM 20.-
- 5 Aleksandr Vvedenskij: Izbrannoe. Herausgegeben und eingeleitet von Wolfgang Kasack. 1974. 116 S. DM 15.-
- 6 Volker Levin: Das Groteske in Michail Bulgakovs Prosa mit einem Exkurs zu A. Sinjavskij. 1975. 158 S. DM 18.-
- 7 Геннадия АЙги: Стихи 1954 - 1971. Редакция и вступительная статья В. Казака. 1975. 214 S. DM 20.-
- 8 Владимир Казаков: Ошибка живых. Роман. 1976. 201 S. DM 20.-
- 9 Hans-Joachim Dreyer: Petr Veršigora. "Ljudi s čistoj sovest'ju". Veränderungen eines Partisanenromans unter dem Einfluß der Politik. 1976. 101 S. DM 15.-
- 10 Николай Эрдман: Мандат. Пьеса в трех действиях. Редакция и вступительная статья В. Казака. 1976. 109 S. DM 15.-
- 11 Karl-Dieter van Ackern: Bulat Okudžava und die kritische Literatur über den Krieg. 1976. 196 S. DM 20.-
- 12 Михаил Булгаков: Ранняя неизданная проза. Составление и предисловие Ф. Левина. 1976. 215 S. DM 24.-
- 13 Eva-Marie Fiedler-Stolz: Ol'ga Berggol'c. Aspekte ihres lyrischen Werkes. 1977. 207 S. DM 20.-
- 14 Christine Scholle: Das Duell in der russischen Literatur. Wandlungen und Verfall eines Ritus. 1977. 194 S. DM 20.-

M ü n c h e n . Verlag O t t o S a g n e r in Kommission

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

- 15 Aleksandr Vvedenskij: Minin i Požarskij. Herausgegeben von Felix Philipp Ingold. Vorwort von Bertram Müller. 1978. 49 S. DM 8.-
- 16 Irmgard Lorenz: Russische Jagdterminologie. Analyse des Sprachgebrauchs der Jäger. 1978. 558 S. DM 60.-
- 17 Владимир Казаков: СЛУЧАЙНЫЙ ВОИН. Стихотворения 1961 - 1976. Поэмы. Драмы. Очерк „Зудесник“. 1978. 214 S. DM 24.-
- 18 Angela Martini: Erzähltechniken Leonid Nikolaevič Andreevs. 1978. 322 S. DM 30.-
- 19 Bertram Müller: Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung. 1978. 210 S. DM 24.-



M ü n c h e n . Verlag O t t o S a g n e r in Kommission